CARTE ITALIANE

A Journal of Italian Studies

Volume 11 1989–90

Department of Italian, UCLA

CARTE ITALIANE

A Journal of Italian Studies

Volume 11 1989–90

Department of Italian, UCLA

Editorial Board

Editors-in-chief: Andrea Baldi, Tommaso Raso
Associate Editors: Michael d'Andrea, Cristina della Coletta, Barbara Zecchi

The Editorial Board for Volume 11 was constituted by graduate students of the Department of Italian, UCLA.

Advisory Board

Franco Betti, *Italian*, UCLA
Giovanni Cecchetti, *Italian*, UCLA
Marga Cottino-Jones, *Italian*, UCLA
Pier Maria Pasinetti, *Italian*, *Comparative Literature*, UCLA
Lucia Re, *Italian*, *Comparative Literature*, UCLA
Edward Tuttle, *Italian*, *Romance Linguistics*, UCLA

Carte Italiane, edited by graduate students of UCLA, is published annually under the auspices of the Department of Italian and largely funded by the UCLA Graduate Student Association. Typescripts in English or Italian in all areas of Italian studies must follow the guidelines of the *MLA Handbook* and be submitted in duplicate by February 15 to:

Editor, *Carte Italiane*
Department of Italian, UCLA
340 Royce Hall
405 Hilgard Avenue
Los Angeles, CA 90024
[Phone # (213) 825-1940]

Articles are indexed in the *MLA International Bibliography*.

Subscription rates of *Carte Italiane* are $6.00 to individuals and $8.00 to institutions (US funds). Overseas subscribers please add $1.00 for shipping.

Copyright © 1991 by the Regents of the University of California. All rights reserved.
[ISSN 0747-9412]

Contents

Incontro con Ezio Raimondi 1
Andrea Baldi e Tommaso Raso

Art, Futurism, Technology: An Interview With Primo Conti 17
Irina Costache

Appunti sulle più antiche traduzioni della *Divina Commedia* in castigliano 21
Barbara Zecchi

Appunti di sintassi umanistica 31
Tommaso Raso

Alle origini dei segni: note sulla teoria impresistica del Tesauro 39
Andrea Baldi

Il Campiello: un momento felice 49
Cristina della Coletta

The *Battle of Volturno:* A Reflection of Macchiaioli Disillusionment With Italian Unification 60
Ellen Kaplan

The Italian Department and the Editorial Board of
Carte Italiane deeply regret the loss of Professor FREDI CHIAPPELLI

Incontro con Ezio Raimondi

a cura di Andrea Baldi e Tommaso Raso

Questo articolo è il risultato di una lunga intervista concessa gentilmente dal professor Raimondi a *Carte italiane* durante il trimestre autunnale dell'anno accademico 1989–90, mentre si trovava come *Visiting Professor* al Dipartimento di italiano della UCLA.

La formazione, gli studi e Bologna

Bolognese, Ezio Raimondi ha studiato nell'Ateneo della sua città tra il '41 e il '45, quando, sotto la guida di Carlo Calcaterra, si è laureato con una tesi su Petrarca. Si è trattato per lui di una « realtà universitaria fatta a metà ». Pur avvenendo « dentro i quadri istituzionali », la sua formazione è stata « molto irregolare », e ha tratto beneficio soltanto in parte dagli istituti accademici. La necessità di lavorare e le contingenze precarie dei tempi di guerra impedirono al giovane studioso di seguire i corsi di Calcaterra (i cui insegnamenti operarono pertanto solo « a scatto ritardato »). A Raimondi lasciò invece subito « un'impressione profonda quella specie di rivelazione nella storia dell'arte che fu Longhi », insieme a Lugli, che dalla letteratura italiana era passato attraverso il francese alla letteratura comparata, « con una dignità di notevole livello ». Sembrava che Raimondi, « non per elezione ma per circostanze varie », dovesse occuparsi di letteratura tedesca. All'inizio dell'esperienza universitaria si recò in Germania per ragioni di studio. A questo viaggio ne fece seguito più tardi un secondo, dovuto però a motivi diversi.

Affascinato dalle lezioni di Longhi, Raimondi si vide proporre da questi la tesi, ma, « con un istinto elementare », preferì tenersi lontano da quel « vulcano pericoloso ». E' soltanto dopo la laurea che Calcaterra assunse una « funzione primaria ». Allievo diretto di Graf, del quale riprendeva le tematiche storiche fin quasi agli interessi antropologici del maestro, Calcaterra era un uomo « con cui non era facile discutere direttamente e avere dialoghi immediati sui problemi ». Era però « un uomo, nel senso vero della parola, liberale, che aspettava sempre dalla persona giovane un'espressione personale e non sottoposta a nessun controllo ». La sua principale qualità era quella di saper « indicare dei temi di ricerca » e di « portare in un campo di problemi » con « l'apertura e la generosità del grande ricercatore ». Attraverso la lezione di Calcaterra « si acquisiva in modo indiretto ma efficace l'abito dell'indagine ».

Si era nell'immediato dopoguerra, in un momento che « mobilitava tante energie e soprattutto tante speranze », particolarmente in chi, come Raimondi, pur uscendo « abbastanza povero » dalla guerra, aveva dalla sua « la vitalità di chi era sopravvissuto ai bombardamenti ed era stato quasi in campo di concentramento ». E' in tali circostanze che Raimondi si trova a svolgere provvisoriamente varie attività tra cui quelle di lettore di bozze in un giornale, di impiegato, di maestro elementare, di lettore di latino e poi, vinti i concorsi, di insegnante presso le scuole magistrali. In questo periodo il comando all'Accademia della Crusca consentì allo studioso di attendere all'edizione critica dei dialoghi tassiani, costringendolo però a dividersi tra Bologna e Firenze. Ottenuta nel '51 la libera docenza, dovette aspettare il '55 per il primo incarico, che ebbe quando si aprì il Magistero a Bologna.

* * *

Gli interessi di Raimondi percorrono « una strada fatta a volte da certe intenzioni e poi da incontri, congiunture e qualche volta da obblighi », in cui sembra « che i conti tornino ma solo dall'esterno ». Mentre si occupava di Petrarca, « scriveva anche su Kafka e sulla letteratura americana ». Nel '50 appare il suo primo libro: *Codro e l'umanesimo a Bologna*. Intanto, attraverso la *Rivista di studi petrarcheschi*, coltiva l'interesse per il Petrarca, esaminado i commenti al *Canzoniere*. Dopo la parentesi fiorentina, in cui era andato muovendosi « in un'area tra

Caretti e Spongano », Raimondi, ricevuto dalla Ricciardi l'incarico di allestire un'antologia di narratori e trattatisti del seicento, approfondisce lo studio dell'età barocca. Di qui nascono suggestioni che dal Tasso si riverberano indietro fino al Machiavelli. « Un antico interesse per radici lontane » induce lo studioso ad occuparsi di « quell'ombra originaria che è nel mondo emiliano Serra », a cui dedica un libro e la prolusione tenuta quando, intorno al '60, diviene professore di ruolo. Serra costituiva già il « segno » di una speciale attenzione ai problemi di teoria della letteratura, anche perché Raimondi si convinse « molto per tempo che l'idealismo crociano e le forme di idealismo non potevano dare un contesto filosofico adeguato al discorso letterario ». « Avendo patrocinato la pubblicazione del Welleck e Warren in anni in cui sfuggì all'attenzione italiana », operò « incursioni nel mondo tedesco e in quello anglosassone fino alla comparsa dei formalisti russi e di Bachtin ». Tuttavia lo studio di queste problematiche acquistava senso solo in quanto forniva « strumenti di applicazione o motivazioni a quella che restava un'esigenza di analisi reale del testo senza mai rinunciare a contesti storici ». Tanto più che Raimondi appartiene alla generazione che avvertì nella scoperta degli *Annales* « un evento straordinario ». A tali stimoli sono da ricondurre i suoi studi dei primi anni sessanta, connessi « a problemi che riguardavano le arti figurative ». Questa prospettiva rimandava a una consuetudine mai smessa fin dai rapporti universitari con Longhi, e che veniva ora rinnovata dalla precoce lettura del Wöllflin. D'Annunzio e la problematica relativa ai rapporti fra scienza e letteratura sono i temi su cui si sviluppa la successiva stagione di studi. L'appartenere a una generazione che non era né di dannunziani né di antidannunziani e l'incontro col dibattito europeo soprattutto grazie « a un'altra grande lettura, quella di Benjamin », favoriscono il dischiudersi di prospettive diverse. Allo stesso tempo l'attenzione al problemi di teoria della letteratura porta Raimondi ad affrontare il nodo delle relazioni tra scienza e letteratura e a sostenere « la necessità di dare alla scienza una presenza istituzionale più forte » nell'ambito degli studi letterari. Queste indagini sfociarono in un libro sui problemi della metafora e in un lavoro su viaggiatori e scienziati del '600 per la *Storia della letteratura* Garzanti. « Antica » era in Raimondi, « in quanto anticarducciano o carducciano alla maniera eretica di Serra », la sensibilità alle tematiche manzoniane, che percorse

inizialmente durante uno dei suoi corsi all'università. Alla « confluenza di scienza e cose manzoniane » si situa *Il romanzo senza idillio* che, partendo dal '600, si occupa di problemi della visione e della percezione (all'epoca « ancora non sentiti come vitali ») e giunge fino al Manzoni. Raimondi dovette poi occuparsi, assieme all'« amico poeta » Giuseppe Guglielmi, della traduzione, per Einaudi, degli *Scritti d'arte* di Baudelaire, collegabili anch'essi, « attraverso Longhi e l'interesse per la scrittura figurativa », a vecchie predilezioni. Si precisa a questo punto l'attenzione ai problemi della retorica che, dopo aver costituito materia di vari studi, confluì nel capitolo sulla storia della retorica e delle poetiche approntato assieme a Battistini per la *Letteratura* Einaudi. Vi veniva adottato un approccio in cui « la filologia di Contini, le prospettive (ma messe in posizione critica) di Curtius e le ipotesi di Bachtin potessero giocare in modo che la storia della retorica fosse anche una storia di generi secondo le formule che avevano dato i formalisti russi ».

* * *

La formazione di Raimondi passa anche per le particolari condizioni della Bologna del dopoguerra, un ambiente dove gli era possibile incontrare regolarmente e avviare « colloqui reali » con personalità di rilievo, tra cui Giuseppe Raimondi, Francesco Arcangeli e Galvano della Volpe. Meno semplice rintracciare una sua partecipazione diretta a un « gruppo, se per gruppo s'intende una vera e propria collaborazione letteraria »: fermo restando che, « per temperamento », Raimondi « è portato a decentrarsi anche rispetto alle cose in cui può avere avuto una parte centrale ». Tuttavia la sua presenza a Bologna doveva farsi certamente avvertire, se si pensa che, come risulta dall'epistolario, Pasolini, anche lui laureatosi con Calcaterra, scriveva agli amici bolognesi di contattare Raimondi per *Officina*. Importante è stata senza dubbio l'amicizia con Guglielmi, che « doveva essere nel gruppo dei Novissimi e poi rifiutò di farne parte ». Sul versante accademico, in accordo con le tendenze anticrociane dell'ambiente bolognese, strinse amicizia da una parte con Caretti e dall'altra con il gruppo di *Strumenti critici*, anche se sempre « come un aggiunto ». Gli « toccò di avere una parte molto più precisa, quando si fondò *Lingua e stile*, nel rapporto con un linguista come Heilmann ». *Lingua e stile* « sostenne la necessità di una relazione fra studi linguistici e studi letterari, ma in modi diversi da

quelli che si proponevano su *Strumenti critici*, perché in *Lingua e stile* la linguistica aveva una parte assai più forte, e tutto uno sviluppo dallo strutturalismo al poststrutturalismo vi venne testimoniato». «Se non proprio un gruppo, una possibile costellazione di interessi» è da scorgere tra coloro che, come Raimondi, parteciparono alla nascita di *Intersezioni*, quando la linguistica non era più una disciplina egemone e «la critica aveva ripreso i suoi rapporti con la storia della cultura».

Il Mulino: una realtà indipendente tra politica e cultura

Di tutt'altro peso è stata la partecipazione alla nascita e allo sviluppo dell'associazione *Il Mulino*, di cui Raimondi è l'attuale presidente. *Il Mulino* sorge dopo il '50 come rivista, fulcro di «un certo numero di attività tra politica e cultura». «Poi, senza quasi saperlo—ricorda Raimondi—, si incominciò a fare dei libri e si diventò una casa editrice». La genesi dell'associazione va ricercata in ragioni «che si legavano in parte anche alla realtà bolognese ed emiliana», e avevano come scopo quello di «portare insieme giovani di formazione cattolica e di formazione laica, liberale e socialista». «Pur restando fuori da linee politiche ufficiali», *Il Mulino* sosteneva «un'istanza di democrazia riformista, nel tentativo di mettere insieme strumenti culturali che non fossero quelli del passato: non più soltanto quelli dell'idealismo ma, o quelli di un idealismo riformato, o di nuove prospettive storiografiche, sociologiche o politologiche, mediando un'area di cultura che fosse capace di interpretare i problemi della realtà italiana e di elaborare anche un certo tipo di lavoro letterario». *Il Mulino* si orientò «per naturale vocazione» verso il centrosinistra, pur presentendo che esso, così come si configurava, era destinato a deludere certe attese. All'inizio l'attività fu finanziata da alcuni industriali bolognesi e guardava con particolare interesse all'esperienza americana; due elementi che suscitavano diffidenza da parte comunista. L'accusa era quella di non occuparsi abbastanza della realtà nazionale, e nasceva dallo scambiare un interesse attivo per la sociologia, che l'associazione andava in quegli anni maturando, con una simpatia «per le eventuali ideologie sottostanti alla sociologia». Al comunismo emiliano, «legato a una visione ancora in parte arcaica anche se onesta», sfuggiva la volontà di assumere i problemi italiani con «gli strumenti che erano necessari nell'analisi

di ciò che chiamiamo modernizzazione». D'altra parte il primo libro di sociologia pubblicato dal *Mulino* era *Utopia e ideologia* di Mannheim, «che veniva dalla generazione ungherese di Lukács e Krakauer», e le cui prospettive rimanevano quindi di matrice europea anche dopo il trasferimento nel mondo anglosassone. «Si trattava di accuse che il comunismo attuale non condividerebbe più ma che traevano vigore dalla particolare atmosfera degli anni della guerra fredda». All'epoca, *Il Mulino* «assumeva il problema comunista come un problema centrale ma non lo interpretava con criteri comunisti», e pertanto «poteva sembrare un avversario. La stessa presenza di una grande personalità come Altiero Spinelli, che veniva da dieci anni di carcere», nei quali da «comunista era divenuto anticomunista e il campione del federalismo, poteva accreditare ancora di più l'idea che il dialogo con i comunisti, che si giudicava indispensabile, nascondesse una specie di rifiuto di certe possibilità». Ma il problema era diverso: «era quello del mondo russo, quello della partecipazione dei comunisti alle forze di governo, la preoccupazione che una parte così grande della realtà italiana restasse sempre fuori o si spostasse soltanto verso il governo regionale e le autonomie locali». Altiero Spinelli era reduce dall'uscita dai ranghi comunisti—in anni che precedono quella di Silone e altre celebri prese di distanza—, ma doveva poi essere eletto senatore come indipendente nelle liste comuniste e andare a Strasburgo, dove sarebbe arrivato quasi al vertice delle istituzioni di governo del parlamento europeo. «Questo dato, come quello del ritorno nell'associazione da parte di alcuni che, quali lo storico Carlo Poni, ne erano usciti per polemica da sinistra, è un segno di come tante cose siano poi mutate».

* * *

«*Il Mulino* è composto da un numero di persone che pagano una certa somma annuale e che, come singoli o come parte dell'associazione, hanno la maggioranza delle azioni della casa editrice. Tutta l'attività culturale della casa editrice passa attraverso le decisioni dell'associazione, che costituisce il consiglio editoriale. Il consiglio di amministrazione, di cui fanno parte alcuni associati e alcuni finanziatori, non interviene in nessun modo in alcuna delle scelte dei volumi; discute soltanto della pertinenza e della fattibilità economica dell'operazione, accettando talvolta, su indicazione del consiglio editoriale, di fare dei libri in per-

dita, quando vengano dichiarati di definizione culturale principale. In alcuni casi, libri che rappresentano modelli culturali nuovi non è detto che abbiano subito la loro ricezione. Comunque non c'è mai stato un intervento che bloccasse un libro. Quindi c'è un istituto, che oggi è diventato la Fondazione Carlo Cattaneo, anch'esso legato all'associazione, il quale amministra problemi di ricerca sociologica e politologica sul campo. Poiché a tutt'oggi *Il Mulino* è proprietà di un gruppo di intellettuali, non ha molti analoghi nella nostra realtà e non è un'entità che ripete esperienze già fatte: un piccolo esempio di efficacia autonoma in un'operazione culturale e pubblica di gruppo di alcuni intellettuali. Oltre al consiglio editoriale centrale, ne esistono di particolari per le singole discipline; in questi gruppi si riescono ad associare molti amici e illustri studiosi che non sono membri dell'associazione, ma che diventano pur parte di questa entità che è *Il Mulino*».

«Ci sono state due persone che hanno creato la macchina del *Mulino* in modo che riuscisse a tutelarsi dalle aggressioni. Da una parte c'è stato un giurista, Gerardo Santini, che ha inventato tutte queste camere e questi passaggi che consentivano di salvaguardarne l'autonomia. Quando *Il Mulino* dovette pensare a un aumento di capitali, Romano Prodi e Andreatta proposero e imposero la linea di avere, piuttosto che dei grandi finanziatori, una percentuale divisa tra diversi finanziatori, non polverizzando ma riducendo le aliquote, in modo che il 52% restasse alla 'gente' dell'associazione, e il resto fosse diviso, con una parte data soprattutto da industriali bolognesi, ma anche con la partecipazione della Mondadori. Persone di grande forza finanziaria, dunque, ma ridotte a percentuali che erano quelle che convenivano al *Mulino*; con il problema che in futuri aumenti di capitali, o l'associazione è in grado di dare altrettanto, oppure deve tenersi in certe misure per non andare in minoranza. Quando di recente c'è stato un altro aumento, la Mondadori ha ceduto generosamente le azioni della associazione senza caricarle di alcun sovrapprezzo. Quindi esistono solo alcuni industriali, Golinelli e altri, che sono soprattutto industriali dell'area bolognese, anche se con un'evidenza nazionale. E' chiaro che qualcuno era pronto anche a dare altri contributi, ma a questo punto» l'associazione, «non essendo in grado di mettere altri capitali da parte *sua*, fino a che si può» tenta di conservare questa autonomia. «Solo la Mondadori, cioè Formenton, intervenne con un contributo più

ampio. E' chiaro che qualche grande editore ha fatto qualche volta delle proposte. I finanziatori, che in qualche caso sono anche degli amici, sanno benissimo che *Il Mulino* esiste con questo carattere se vive così; il giorno in cui mutassero queste condizioni, molte delle persone che vi contribuiscono ne uscirebbero, o cercherebbero di piazzare i loro prodotti con un rendimento di altra natura, mentre ora le cose si fanno unicamente perché si è parte dell'associazione». Ovviamente «le cose possono mutare, mutando le persone» e date le particolari condizioni del mercato librario; «possono venire fuori crisi improvvise, anche se si assiste oggi al ritorno di un pubblico che non acquista tanto le novità, quanto sul catalogo. Certo *Il Mulino*, dopo Einaudi ma prima di Feltrinelli, è vicino a Laterza come fatturato». Si tratta di una casa editrice che «ha giocato sempre con oculatezza». Finora nessun gruppo finanziatore ha tentato manovre aggressive, e anzi «una parte di questi finanziatori sente il piacere di fare parte di questo insieme, e lo prende come un'appendice culturale diversa, che dunque va conservata così. Tutto può cambiare. Pare che Laterza sia in difficoltà economiche e che verrà acquistata dalla Sansoni. E' anche vero che oggi cominciano a esistere piccole case editrici. *Il Mulino* è a metà: ora ha assunto anche la distribuzione della Feltrinelli, con il vantaggio di aumentare anche l'interesse per i propri libri».

La riforma del sistema educativo

«Molti dei componenti dell'associazione lavoravano nella scuola, e anche *Il Mulino* si è sempre interessato ai problemi del sistema educativo, battendosi perché si realizzasse la riforma della scuola». Questa esigenza non muoveva da ragioni corporative, ma dal giudizio che il problema della scuola fosse «centrale in un riformismo autentico, solido e capace di incidere nella realtà italiana». Fino al '68 *Il Mulino* aveva tenuto delle posizioni «più limpide e più motivate di altri gruppi». Col '68 si continuò «a sostenere che una riforma era una rivoluzione, ma ormai la parola *riforma* era divenuta, in un lessico marxista radicalizzato, peggiore di conservazione. La sensazione che le cose curvassero in un altro modo creò una minore intensità in questa partecipazione al problema politico della scuola, università compresa. *Il Mulino* si era battuto in modo energico perché venisse applicata la prima ipotesi di

riforma universitaria, quella che va sotto il nome di *Riforma Gui* e che istituiva come forma di governo il dipartimento. Ci fu una grande battaglia; molti, a cominciare dagli uomini di sinistra, volevano una riforma globale, mentre questo, che era solo un progetto iniziale, non andò avanti. Oggi tutte le analisi storiche dicono che quello era un vero progetto di riforma, perché nasceva al momento giusto e imponeva delle nuove forme. Ora invece il dipartimento non è l'unica forma di governo, per cui certe sperimentazioni perdono di significato. Nel '68 cominciò un certo illanguidimento per quello che era stato uno dei temi di raccordo tra problema culturale e problema politico; poi molti uomini del *Mulino* entrarono nella vita pubblica o addirittura di governo, per cui quello che era stato un gruppo che aveva possibilità di incontri periodici e di dibattito attraverso convegni o testi sulle riviste, per un certo periodo diventò meno vivo. Qualche anno dopo il '70 il problema scolastico riemergeva come un problema dichiarato necessario anche dall'opinione pubblica. Nello stesso tempo l'attività politica non bastava più a certe persone e c'era un ritorno alla comunità del *Mulino*. In questi ultimi anni il gruppo si è ricostituito con riunioni periodiche e si è aperto a nuove persone. Quando ci fu quell'attenuazione nell'attività, le energie si spostarono sulla casa editrice, le cui esigenze erano divenute più urgenti, anche nella speranza che essa assumesse su di sé quello che poteva non essere più rappresentato altrove. Ora si può dire che la casa editrice è certamente un'entità di un certo significato. L'avere stabilito un rapporto con la istituzione universitaria non fu soltanto un'operazione mercantile, tant'è vero che ora anche altre case editrici, tra cui Einaudi, si muovono in tal senso. L'associazione *Il Mulino*, che è l'entità politica, ha ritrovato una sua omogeneità e certe ipotesi hanno ritrovato il loro senso. Oggi non si può non parlare di riforme. Non esistono più alternative. Il problema vero è riforme serie, che vengano incontro a quelle che sono ancora le grandi zone vuote della nostra realtà, anche se nel giro di questi quarant'anni siamo diventati una potenza industriale. La rivista, che ha un suo pubblico di un certo numero di migliaia di lettori, attraverso certe ricodificazioni, qualche volta pendendo sul piano della cultura politica o spostandosi, come oggi si vorrebbe, verso una politica d'intervento e d'interpretazione diretta, ha conservato un suo significato. Ora certi squilibri sono meno gravi».

* * *

Molti anni fa, quando *Il Mulino* decise di pubblicare una serie di volumi sulle varie Facoltà, Raimondi, assieme allo storico delle dottrine politiche Nicola Matteucci, curò quello relativo alla Facoltà di Lettere e Filosofia. In esso veniva già avanzata l'ipotesi dei dipartimenti, molto prima che se ne parlasse in altre sedi. *Il Mulino* pensò poi anche di organizzare una serie di convegni sulla situazione dell'università. Se ne realizzò solo uno a Roma tra il gruppo degli associati, ma a cui era presente anche Ruberti, il quale era già Ministro della ricerca scientifica. *Il Mulino* ha curato ultimamente una serie di incontri, i cui contenuti vengono poi raccolti in volumi, sul problema della riforma della scuola media, dal titolo significativo: *Aiutare Sisifo*. Nell'ultima seduta vi è stata la partecipazione di personaggi di rilievo, tra cui Tesini per la DC, Covatta per il PSI, e la signora Occhetto per il PCI. Le ipotesi di Raimondi « non sono di grande entusiasmo, perché si sono perdute certe occasioni e soprattutto perché nella nostra università è estremamente carente il senso istituzionale, e debole è la sensibilità di sentirsi parte di un organismo con le sue caratteristiche, che non sono solo di ordine individuale, ma anche di ordine associativo. Le nuove generazioni non sono riuscite a introdurre un *ethos* che andasse in direzione di una nuova istituzionalità, sia perché la macchina era pesante, sia perché favoriva o forse rendeva più utili atteggiamenti di tipo passato, che non atteggiamenti di tipo nuovo ». Raimondi era « di quelli che nel '68 pensavano che certe cose dovevano mutare, anche se » rifiutò « un'ipotesi che poi non era un'ipotesi, quella di certi gruppi studenteschi che andavano contro il potere e non lo volevano. O si interviene nella macchina e vi si portano nuovi elementi, o non la si può scardinare senza credere che essa alla fine non resterà nelle mani di chi la possiede con categorie più tradizionali ». Nel '68 Raimondi riteneva « che ci fossero gli elementi per una trasformazione ». Ma a suo avviso « la classe dei professori mostrò di non avere la forza politica e l'unità sufficiente per gestire una riforma dal proprio interno ». Né gli pare che con le ultimissime generazioni questa classe abbia acquistato una dimensione politica. Rimpiange il fatto che « la comunità degli studenti non abbia nessuna parte nella nostra realtà universitaria, e che i gruppi di rappresentanti si perdano nella vita accademica quotidiana. I consigli

di corso di laurea, o di altro, sono inutili operazioni burocratiche in cui si gestiscono cose che si potrebbero gestire tranquillamente anche in altro modo, ma in cui non si mettono mai a confronto i propri modelli culturali, né se ne discute il rendimento e l'efficacia. Occorrono gruppi di docenti che mettano in discussione anche se stessi. Esiste la cosiddetta riforma, ma se si va a esaminarla da vicino, si vedrà che ha prodotto delle conseguenze abbastanza strane: la prima è che ha favorito alcune generazioni e ha chiuso l'università alle generazioni più giovani, soprattutto nelle nostre discipline. Noi non siamo in grado di stabilire nessuna possibilità di sviluppo per nessun giovane». Qualche anno fa le aree umanistiche sono state dichiarate dal Ministero «aree a sviluppo zero».

Per Raimondi bisogna innanzitutto «togliere ciò che non serve. Noi abbiamo un'amministrazione mista: da una parte il dipartimento, e dall'altra l'istituto; ma, o il dipartimento è una forma nuova, e allora deve scomparire l'altra, oppure è inutile. Si è sostenuto che i dipartimenti nascono per la volontà di chi chiede di farne parte, e quindi responsabili sono coloro che hanno creato il dipartimento. Ma non si sono create le forme attraverso le quali si controlla la vita del dipartimento. Non esistono doveri dipartimentali. La burocratizzazione è servita anche a creare figure inutili. In nessuna università del mondo vi sono tante discipline, e con nomi alterni. Uno dei problemi più gravi è quello dell'arruolamento dei più giovani: le ultime generazioni sono di notevole qualità e si trovano quasi tutte le porte chiuse. Comincia l'intervento dei gruppi per prenotare i posti. Queste cose impediscono di prospettare ai giovani una verosimile carriera; dato tanto più grave se si pensa al '92, quando arriveranno studenti di lingua straniera. Ogni soluzione deve cominciare dalla seguente questione: che cosa si fa di giovani generazioni, che in qualche caso hanno una forza, una produttività e un'intelligenza superiori ad altre generazioni? Lo stesso *Mulino* comincia a pensare che deve andare a vedere le tesi di dottorato, perché tra esse vi è un lavoro nuovo di prima mano. Qui comincia tutta la questione dei concorsi, la cui irrazionalità ha peggiorato probabilmente ciò che avveniva un tempo. La macchina che si è creata oggi, con una formazione delle commissioni che per una parte è fortemente casuale — con la sensazione che quello è l'unico concorso in cui uno fa da giudice, e dunque deve fare tutto ciò che può perché dopo non

ci sarà più —, crea una situazione veramente assurda, nella quale i giovani modelli culturali più significativi spesso sono condannati a non essere presi in considerazione perché non esiste una vera comunità di studiosi. Non è più il problema di verificare la propria scuola, è il problema di tutelare la disciplina nelle sue facce più positive e più nuove; ma per fare questo occorre un'ipotesi globale. Occorre tentare di riconoscere quali sono i principi della disciplina oggi e pensarla come un insieme maggiore della parte che noi riusciamo a gestire dal suo interno. Lo stesso Ministro Ruberti diceva che bisogna modificare tutto questo». La selezione deve essere guidata anche dalla ricerca di figure in grado di sostenere « modelli che, sia pure con un certo rischio, danno il senso di andare avanti e di ampliare o intensificare certe possibilità della disciplina». Serve da una parte « una macchina elastica, la cui amministrazione sia corretta ma non complicatamente burocratica, e che assicuri un ricambio». Dall'altra occorrono « il senso della cosiddetta opinione pubblica di una disciplina e la capacità di interpretare le esigenze della disciplina nei confronti di altre. Quali sono i modelli che l'università fornisce alla scuola e perché? La verità è tragica: il '68 mise in crisi quelle che erano prima le cosiddette rappresentanze democratiche studentesche. I votanti erano pochi, ma da allora non è cambiato nulla. Questo si lega ai caratteri della nostra università, dove la popolazione è fluida e non presente. Ma si lega anche alla sfiducia di sapere che tanto tutto ciò che viene proposto, o viene eluso, o viene differito, o viene deformato. Abbiamo creato delle sedi migliori, ma non le condizioni del quotidiano in cui l'incontro è richiesto. Allora le nuove sedi a che cosa servono? »

Esistono altri modelli a cui guardare?

La nostra situazione universitaria presenta innanzitutto dei limiti nella distribuzione geografica, poiché da noi l'università è dentro la città, e pertanto risulta difficile realizzare un corpo unitario come quello delle università americane. E' necessario risolvere i problemi logistici prima di svolgere un'inchiesta reale che utilizzi competenze che l'università è in grado di offrire e che sottometta delle proposte al vaglio degli organi di governo, perché vi si prendano decisioni a cui poi le singole realtà devono corrispondere. «Oggi come oggi», sostiene

Raimondi, « l'università in Italia non è una realtà unitaria. Il consiglio di amministrazione raccoglie delle esigenze ma non ha un'idea dell'università come deve essere. Non è che i gruppi più rappresentativi siano anche i più riconosciuti. I finanziamenti non sono legati alla produttività reale. L'università non ha un'immagine unitaria di se stessa, senza la quale le sue scelte sono burocratiche. Adesso si va verso l'autonomia, ma l'autonomia chiede un forte senso istituzionale e la nozione dell'identità dell'università. I problemi che stiamo verificando nell'industria sono anche nell'università: persone inamovibili, se non sono sotto controllo, non sono subordinate ad alcun dovere vero, di là da quello enfatico di rappresentare la propria scienza. Non c'è alcuna ragione di stimolo nell'università italiana, dove il momento della concorrenza viene meno. Questa è la burocratizzazione dell'università. Se si facesse un esame delle ore lavoro che un nostro professore dà all'interno dell'università si vedrebbero cose abbastanza singolari ».

* * *

In America l'ultima battaglia democratica batteva molto sul problema della scuola, « indicando con ragionevolezza i limiti di una formazione di base che è diventata sempre più carente ». Il modello universitario americano, che dà una formazione minore del « cosiddetto modello italiano, però anch'esso largamente illanguidito », dà di solito il vantaggio « che il giovane arriva disposto a lavorare, vergine e pronto a tutte le indicazioni che gli si danno; il problema è quali sono le indicazioni. Questa situazione si sta un poco riproducendo in Italia, dove i ragazzi di queste ultime generazioni arrivano all'università addirittura con la sensazione che la scuola non ha loro dato quello che volevano, pronti quindi a fare un lavoro anche complicato se c'è qualcuno che glielo fa fare. Paradossalmente si verifica anche da noi che una scuola con minore tenuta porta un gruppo di persone con una maggiore energia disponibile. E' vero che qui in America i numeri sono più bassi, ma una cosa che suona positiva, qui, è la diversa tonalità di una classe, che permette un rapporto più corrente e più umano. Questo è senz'altro un elemento positivo, se vi si introducono altre cose. Per esempio, sulla carta si penserebbe che i dipartimenti di italianistica in America dovrebbero percepire quello che è il lavoro critico delle aree angloamericane, più di quanto effettivamente non accada. Uno

studioso rinascimentale che si forma qui dovrebbe possedere assai più di quanto non accade in Italia il corrispondente lavoro rinascimentalista di un'area come quella americana.

Forse dappertutto il problema della scuola sta diventando più importante di quanto non paia, non soltanto dal punto di vista della produttività, ma anche da quello dell'etica pubblica. Quali sono i luoghi in cui quest'ultima si definisce? Problemi come l'aborto non si possono definire solo come problemi del singolo. Lo sono se il singolo opera secondo delle ragioni generali, che sono le ragioni della sua maturità razionale. E' il problema di una grande componente di quella che è un'etica pubblica, e vicino al problema etico c'è il problema dell'efficienza intellettuale ».

Lo storico della letteratura oggi: questioni e prospettive critiche

In questo contesto allo studioso si presenta non solo il problema di ricercare spazi di intervento in una struttura educativa inadeguata, ma anche quello di guardare al futuro della propria disciplina, di individuare all'interno di essa oggetti e metodologie che ne promuovano il rinnovamento. Su un piano metodologico è necessario non rinunciare a una prospettiva filologico-erudita, che deve però essere inclusa, attraverso strumenti di interpretazione generale, in un dialogo sempre più ampio, « senza che tutto questo porti a una prospettiva di letteratura comparata », poiché « le singole letterature non possono non porsi in una dialogica con le altre letterature ». Allo stesso modo il rapporto tra una certa storiografia e l'analisi letteraria dovrebbe diventare più intenso, ora che « certi schemi ideologici sono diventati meno forti, se vogliamo rispettare un criterio che lascia alla temporalità la sua parte, così come poi finiscono col proporre, anche in risposta o in reazione a certe prospettive del Decostruzionismo o alle ultime appendici del New Criticism, quelli che qui in America si chiamano neostoricisti ». Né si dovrebbe rinunciare a degli strumenti di sociologia letteraria, se intesa come reale storia delle istituzioni, poiché « un'estetica della ricezione che non sia soltanto una formula mitica significa proprio un'assunzione di problemi istituzionali all'interno dell'operazione letteraria, e dunque l'uso di metodi storiografici che non possono più essere surrogati soltanto dall'ideologizzazione di una certa prospettiva. Deve esserci

un'apertura empirica, cosa che non comporta affatto la rinuncia a certi paradigmi». Raimondi individua anche alcuni oggetti meritevoli di interventi più precisi o più attuali: tra questi la storia della cultura del Novecento è largamente da percorrere uscendo da alcuni binari già predeterminati. Vi sono materiali, ipotesi, relazioni con aspetti della cultura europea, anche al di fuori degli scrittori maggiori, che sarebbero da indagare meglio. Tra i problemi del Novecento che si presterebbero a essere riassestati si possono considerare il dialogo Pascoli–D'Annunzio, e quello tra Croce e Pascoli, anche visto dalla prospettiva pascoliana in direzione di Croce. Tra storia della cultura, tematiche della modernità, forme dello stile, sperimentazione, problemi dell'avanguardia, molto c'è ancora da fare per la prima fase del '900. Lo stesso si potrebbe dire per la *fin de siècle*, e andando un po' a ritroso, per questioni che vanno dal Romanticismo alla Scapigliatura. Interessanti sarebbero per questi periodi approfondimenti di ordine metrico, anche come strumenti di relazione intertestuale. Tutta l'epoca sarebbe da inquadrare nel grande ciclo della modernità, con maggiore sensibilità ai problemi di lunga durata e di ordine concettuale e ciclico, mantenendo l'attenzione da una parte all'esattezza nella ricognizione di fatti o materiali ancora poco noti, e dall'altra alla vitalizzazione dei problemi. Maggiore interesse meriterebbe la correlazione tra le tematiche italiane e le grandi questioni della modernità, europea e non solo europea. Varrebbe inoltre la pena di legare di più i temi del '600 a quelli del '700, e di assumere maggiormente all'interno del discorso letterario le problematiche della cosiddetta sperimentazione scientifico–erudita. In una tavola dei generi, più ampio spazio sarebbe da attribuire anche ai generi minori. Tutta una serie di problemi raccolti sotto il termine generico di Barocco deve essere posta in stretta relazione dialettica col tardo Rinascimento, anch'esso a sua volta da rivedere. All'interno delle questioni dantesche, quella dell'allegoria, che non riguarda solo Dante, e certi fatti tecnici interni possono essere indagati meglio con strumenti più moderni. «Oggi», conclude Raimondi, «la metodologia anche umanistica accetta tutta una serie di categorie e di processi inventivi che valgono nel linguaggio scientifico, ma gli studiosi di storia della letteratura non forniscono dei materiali che tecnicamente sono soltanto loro in grado di offrire, in rapporto a questa che sembra una delle direzioni più fertili nella storia della scienza contemporanea.

Le singole discipline dovrebbero essere più in grado di esportare dei discorsi a loro propri verso altre discipline, poiché un lavoro corretto non dovrebbe mai accontentarsi solo della propria correttezza. Un vero spirito critico deve possedere il senso specifico dello strumento col quale si procede, che per uno studioso della letteratura è il suo sistema di forme, ma deve anche avere il sospetto di tutto ciò che viene prodotto dall'uomo e che non si può conoscere internamente ma non si può neanche ignorare: il presentimento delle molte verità nascoste che toccherà probabilmente ad altri di scoprire. All'insegna di una *impazienza gnoseologica* si pone più che mai la necessità di nuovi fondamenti filosofici ora che, dopo la protezione idealistica, e senza riduzionismi ideologici, siamo usciti da sistemi filosofici che garantivano in modo semplicistico tutta una serie di categorie giudicanti, ma non l'accertamento analitico del testo. Diventati orfani di tante cose, resta il problema di trovare, come diceva Cartesio, le morali provvisorie».

Andrea Baldi e Tommaso Raso
Department of Italian
U.C.L.A.

Art, Futurism, Technology: An Interview With Primo Conti

Primo Conti (1900–1988) was an Italian painter and writer who was part of the Futurist movement in the second decade of this century. He started to paint and to write at an early age and when he was only 13, he became actively involved with the Futurist movement. I visited Primo Conti in 1987 at his house in Fiesole. A charming and energetic 87-year-old man, dressed casually in jeans, Primo Conti and Munda, his wife of many years, lived in an interior that would have made proud not only the Futurists, but any designer of the eighties. From updated TVs and VCRs to the latest glass furniture and fiber-glass lamps, from the bright white walls to the high-tech accessories, the house seemed to pay homage not to the first decades of this century, but rather to its last. Memorabilia was also part of the decor. Yet, one could not find the nostalgic sentimentality of an artist who lives solely from memories. Primo Conti was, in 1987, very active, full of energy and he assiduosly continued to paint. While he had many projects for the future, I was particularly interested to ask him about his early years and his participation in the Futurist movement.

I had a long conversation with him and what follows are excerpts from that discussion. I returned the next summer, but Primo Conti's health prevented him from continuing our discussion. He died later that fall. This is probably Primo Conti's last interview.

(This an edited and translated text of the taped interview.)

IRINA COSTACHE: I would like to ask to share some of your memoirs about your first meeting with the Futurists.

PRIMO CONTI: Let me begin by simply saying that I feel I was very fortunate throughout my entire life. Life was very generous to me, and even though symbolically I paid for its generosity—I have been sick since my youth, I had many personal problems—, I still feel that life was indeed more than generous to me. One of the reasons for my feeling so fortunate is the fact that I was able to start to paint and draw at the age of 10, and at 13 I was already showing my work in galleries. It is precisely during that year, 1913, the year of my artistic debut, that I met the Futurists. In 1913, the first major Futurist exhibition was held in Florence. Although I was then at the beginning of both my life and my artistic career, I was fully involved in the arts. I literally ran to see the Futurist exhibition, and there I could not help but notice the visitors openly laughing at the paintings in the show and facetiously suggesting that the paintings were done by "crazy artists." I, on the contrary, became instantly enthusiastic and I immediately found the paintings interesting, beautiful . . . The Futurists saw this uninhibited enthusiasm of a 13-year-old boy and wanted to find out what I had to say about their work. How is it possible, they asked me, that you, still only a boy, can understand our work, when most people seem to reject it. I told them, that I am an artist, that I paint, and that I have my own studio. The Futurists were very impressed. One of them, Papini, gave me this photograph and he wrote on it, "To the youngest and the smartest visitor of the Futurist Exhibition, Florence, 1913."

IRINA COSTACHE: This was your first contact with Futurism.

PRIMO CONTI: It meant to me more, much more than simply an encounter. It was the first great artistic adventure of my life . . . In 1917 Picasso came to Florence with *Les Ballets Russes*. One morning as he was walking in Florence with Alberto Magnelli, Picasso saw one of my paintings. Picasso asked Magnelli who the artist was . . . That evening I was Picasso's guest at *Les Ballets Russes*. Later, in 1919, at a major Futurist exhibition in Milan, a small section of the show was dedicated to my paintings. Along with painting I also pursued my literary career, and by 1919, I was also known as a writer.

IRINA COSTACHE: What does Futurism represent for you?

PRIMO CONTI: For me Futurism is not solely a name given to an art movement. For me Futurism is rather an attitude, a way of life. I am saying this because I feel that to be a Futurist one does not have to paint or to write in a Futurist style or fashion. I think that for an artist, a true artist, who had seen and understood the Futurist experience, art is not the capability to produce beautiful paintings, but rather it is a continuous quest through which one acknowledges to the spirit the necessity to understand and to explore the unknown. Any new experience must be a conquest initiated by this inner, intuitive need to discover beneath the apparent surface, the profund mystery in which we all live . . . in which we all exist . . .

IRINA COSTACHE: You left the Futurist movement at an early stage. What triggered your leave?

PRIMO CONTI: I became interested in new directions, in particular in the Scuola Metafisica, and the work of De Chirico and Carrà. Their art was not concerned with the representation of modern life, but rather with relationships that seemed to exist beyond Time. These artists substituted the human figure with the mannequin, the puppet. The mannequin was in a sense for them the incarnation of something of a divine nature, something that had an existence beyond life itself, and yet with strong references to life . . .

IRINA COSTACHE: What did technology mean for you and the Futurists?

PRIMO CONTI: For me and for all other Futurist artists, the machine was extremely important. Technology was a way for us of opposing a certain kind of art, an art that one could call sentimental, soothing . . . Technology was something . . . strong. The machine was also responsible for creating a new individual, and for opening new means of expression to art. It also brought art and science closer together. This was partially accomplished earlier by the Divisionist artists . . . The Futurists wanted to bring in their paintings, in art, the possibility to express and represent movement. At the time of Futurism, science and art had many significant moments of fusion. This was possible, indeed,

because a scientific sensibilty is a fairly recent element . . . science itself is ancient . . . but a science conscious of its own significance and cultural implication is very recent . . .

IRINA COSTACHE: What was the impact the technological discoveries had on Futurism?

PRIMO CONTI: The Futurists were very enthusiatic and open to all the technological changes . . . Marinetti, in particular, liked the precision of the machine. Art for Marinetti had to be similar to a mathematical theorem. I would say that the spirit of such an art, which remained lucid and logical for a good part of this century, is a gift given by Futurism to the 20th century art.

IRINA COSTACHE: What do you think about the relationship man/technology?

PRIMO CONTI: I think that the originator, the creator who gave birth to technology is the individual, the human being. Technology is her/his child . . . The inventor, the creator will always be present inside the machine . . .

IRINA COSTACHE: Some final thoughts . . .

PRIMO CONTI: . . . I feel that a courageous exploration of the mind, even if it ends in failure is more valuable than a renunciation . . . To win without a battle was, and still is, of no interest to me. It is better to loose. I am like an open window . . . I grab whatever comes to me: often flowers come through the window, other times a lighting strikes, and if I am able to avoid it, that is fine, but even if I cannot escape from it I still won't shut my window.

Fiesole, August, 1987

(Editing and translation by Irina Costache)

Irina Costache
Art History Department
U.C.L.A.

Appunti sulle due più antiche traduzioni della *Divina Commedia* in castigliano

Il manoscritto 10186 della Biblioteca Nazionale di Madrid ed il manoscritto S II 13 dell'Escorial contengono le due più antiche traduzioni in spagnolo della *Commedia* dantesca, a noi pervenute: il primo vanta una traduzione completa del poema, di incerta attribuzione, mentre il secondo contiene una versione anonima del primo canto dell'*Inferno*. Nonostante la mancanza di un autore certo, questi due manoscritti sono stati accomunati da un nome magicamente illustre: quello di Don Enrique de Aragón, Marqués de Villena.[1] Tra le glosse della *Traduzione dell'Eneide* che egli eseguì per incarico dell'amico Santillana, Villena infatti scrisse di aver impiegato più di un anno nel volgarizzamento del poema virgiliano per aver tradotto, nel frattempo, altre opere, tra cui la *Commedia* di Dante, lavoro che gli parve «solazoso, non tan grave commo la eneyda começada» (ms.17975, BNM, f18v., glossa A). Ovviamente questa dichiarazione spinse molti studiosi a cercare d'identificare la traduzione del poema dantesco eseguita da Villena.

Prima che il manoscritto di Madrid pervenisse alla luce, il dibattito si concentrò sull'unica traduzione della *Commedia* del secolo XV allora esistente: quella del manoscritto dell'Escorial, che, peraltro, si limitava solo al primo canto dell'*Inferno*, quando invece Villena sosteneva d'aver tradotto l'intera *Commedia*. Felipe Navarro risolse facilmente questa

contraddizione scrivendo, nella sua edizione dell'*Arte Cisoria* di Villena —in risposta ad Amador de los Ríos— che il Marchese poteva aver detto che aveva finito ciò che non lo era ancora, dato che sembrava poco verosimile che in un solo anno si potesse tradurre sia tutta l'*Eneide* che tutta la *Commedia*. Inoltre, il fatto che il Marchese avesse glossato solamente i tre primi libri del poema latino poteva costituire la prova di un comportamento analogo per quanto riguardava la *Commedia*.

Amador de los Ríos, Menéndez y Pelayo, Carlos Pellicer ed Emilio Cotarelo, invece, respinsero l'ipotesi di Navarro reputando che se la traduzione dell'*Eneide* era completa, così doveva essere quella della *Commedia* dantesca.

Verso la fine del secolo scorso, Mario Schiff, studiando dei manoscritti appartenuti alla Biblioteca dei Duchi d'Osuna che erano stati incorporati alla Biblioteca Nazionale di Madrid nel 1884, trovò un codice dantesco che conteneva, oltre ad una trascrizione probabilmente «genovese» della *Commedia*, anche una traduzione castigliana —questa volta completa— apposta nei margini.[2] Il fatto che il codice fosse stato di proprietà del Marchese di Santillana, convinse Schiff che si dovesse trattare senza dubbio dell'opera di Villena.[3] D'altra parte, come sosteneva Mario Penna, non si poteva scartare la possibilità che Santillana avesse commissionato più di una traduzione e che il codice in esame non contenesse precisamente quella eseguita da Villena.

Lo studio fino ad ora più completo del manoscritto di Madrid si deve a José A. Pascual, che trascrisse ed analizzò la traduzione dell'*Inferno*. Nel suo meticoloso lavoro, comunque, Pascual non si soffermò sul problema dell'attribuzione, in quanto in un primo momento pensò si trattasse dell'opera di più autori. Successivamente si concentrò su questo tema, analizzando, assieme a Santiago Lacuesta, una serie di citazioni del poema dantesco in italiano, con la rispettiva traduzione castigliana, che Villena inserì nelle glosse alla sua *Eneide*. Il confronto di questi versi con quelli del manoscritto di Madrid ha messo in luce molte coincidenze, ma, soprattutto, un atteggiamento comune, «una actitud filológica y un buen conoscimiento del poema italiano» (402).

Una caratteristica comune alla traduzione di Madrid e a quella dell'*Eneide*, sempre segnalata da Pascual, è la reiterazione o dittologia sinonimica. Il volgarizzatore frequentemente traduce un termine italiano con una serie sinonimica castigliana. Analizzando lo stesso

fenomeno in un mio precedente lavoro, ho segnalato che la dittologia non si trova solo in queste due traduzioni, bensì si tratta di una peculiarità stilistica pressoché costante nell'opera di Villena. Comunque l'esempio più significativo, che forse può costituire una prova dell'attribuzione della traduzione di Madrid, si trova ne *Los doze trabajos de Hércules*, che, come lo stesso Villena dichiara nel « prohemio, » sono traduzione castigliana d'una sua anteriore stesura in « romançe catalán. » Nel secondo capitolo il Marchese scrive: « El segundo trabajo fue cuando Hércules mató el león ne *la selva o montaña espesa de arboles* nonbrada por los de aquel tienpo nemea » (22, mia sottolineatura). Nella prima stesura catalana[4] Villena non usava la dittologia: « Lo segon treball fon quant Hércules matà lo leó en la selva Nemea » (fol. sign. a5, v). Più avanti, nella « Istoria nuda, » Villena continua: « Es en Greçia una grant *silva o espesura de arboles* antigua o espantable, esquiva e non abitada, aspera de peñas e foyada de cuevas, *sonbrosa e oscura*, dicha nemea, acompañada de fieras e salvajes bestias » (22, mie sottolineature), che traduce il catalano « Es en Grècia una gran selva antiga y spantable silvestre y inhabitada de feres bèsties. » Interessante è notare che, dovendo tradurre, Villena tende a preferire la dittologia, ad essere più prolisso, forse per cercare la sfumatura che gli permetta di approssimarsi maggiormente al significato espresso nell'altra lingua. Comunque, se fino ad ora si è parlato di un atteggiamento comune, in questo caso c'è molto di più: si tratta esattamente dell'utilizzazione di *identiche* serie lessicali. Nel manoscritto di Madrid, infatti, l'anonimo traduttore, per rendere in castigliano la famosa « selva oscura » in cui si trovò Dante all'inizio del poema, scrive: « *silva o espesura de arboles oscura* » (mia sottolineatura), usando le stesse dittologie di Villena, viste sopra ne *Los doze trabajos de Hércules*.

Un altro aspetto interessante della versione del manoscritto di Madrid è la presenza di sviste apparenti, di traduzioni a prima vista inspiegabili che avevano fatto pensare a Schiff ad un lavoro affrettato. Fu Joaquín Arce il primo a capirne la ragione:

> señalo una cuestión que puede tener un interés en el estudio futuro de esta traducción. En el original italiano a cuyo lado se añade la versión, en vez de *merda* dice *puça*. Este, y algún otro caso semejante hacen pensar que Villena tenía a la vista, por lo menos, algún otro original. (31)

Quindi, secondo Arce, Villena non traduceva direttamente dal testo italiano che si trovava nello stesso manoscritto, bensì si serviva come base per la sua traduzione di altri codici danteschi. Effettivamente questo potrebbe spiegare molte dittologie: ad esempio nel v.4 del primo canto del *Paradiso*, *prende* viene tradotto con la sequenza lessicale *prende o riende*, dove *riende* traduce la lezione *rende* del codice urbinate palatino; oppure nel v.119 del sesto canto del *Paradiso*, Villena traduce *letizia* con *giustizia*, lezione presente nel codice cortonese. Per quale ragione dunque si attinse ad un altro (o ad altri) manoscritti, quando sarebbe stato ovviamente molto più comodo tradurre direttamente dal testo italiano del codice di Madrid? Pascual dedica al problema un capitolo intero del suo libro, sostenendo che si usò come base per la traduzione un manoscritto diverso (che chiama ms. X) ricorrendo al manoscritto di Madrid solo di tanto in tanto. Secondo Pascual si usò il ms.X perché la versione venne eseguita sotto dettatura: Villena, che aveva tra le mani il ms.X, lo traduceva oralmente, mentre uno o più copisti scrivevano la traduzione nei margini del nostro manoscritto.[5] Analizzando poi le lezioni della versione dei primi cinque canti dell'*Inferno* in comune con altri codici danteschi e diverse dal testo italiano di Mad (Mad ≠ traduzione = X),[6] Pascual cercò di identificare il ms.X, giungendo alla conclusione che si deve trattare di un manoscritto imparentato con il codice 88 della Biblioteca Comunale di Cortona.[7]

Estendendo la stessa analisi al *Paradiso* sono arrivata a delle conclusioni pressoché analoghe. Il codice che più si avvicina al ms. X è il ms. 40.22 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (Laur), seguito dal ms. 203 della collezione Hamilton di Berlino (Ham) e dal Palatino (codice 313, della Biblioteca Centrale di Firenze, Po). Quindi il ms. X deve dipendere da 'b';[8] d'altra parte, numerose lezioni che sembrano derivare dalla famiglia che discende da 'c' (La, Pr) fanno pensare ad un manoscritto tardo e contaminato. L'ultima parola sull'identità del ms.X si potrebbe dire solamente completando lo studio dell'intera traduzione; senza dubbio, per chiarire ulteriormente molti dei problemi nati dallo studio di Mad, sarebbe estremamente utile una trascrizione completa del manoscritto, che comprendesse anche le numerosissime glosse, di mani diverse, che accompagnano la traduzione. Per quanto riguarda l'attribuzione del manoscritto, si potrebbe collazionare quanto già detto con uno studio paleografico. Ora che siamo in possesso di un

documento autografo di Enrique de Villena, si potrebbe definire se una delle numerose grafie presenti nel manoscritto in esame fosse quella del Marchese.

Non meno feconda di problemi da risolvere è l'altra traduzione della *Commedia*, che, privata di un così illustre autore, ha smesso di interessare gran parte degli studiosi. Solo Mario Penna ne ha segnalato l'importanza in un articolo del 1965, nel quale trascrive l'introduzione alla traduzione. Indubbiamente il ms. S II 13 presenta una traduzione inferiore a quella del manoscritto di Madrid, per il semplice fatto di limitarsi solo al primo canto dell'*Inferno*. Tuttavia l'introduzione ed il commento che l'accompagnano costituiscono un vero esempio di studio filologico, un esteso dialogo con il lettore, completamente assente nell'altra, più ambiziosa, traduzione.

Come la traduzione di Madrid, anche quella dell'Escorial venne eseguita probabilmente con lo scopo di permettere ad un lettore con scarsa conoscenza dell'italiano di leggere il testo originale, aiutato dalla versione spagnola. Il traduttore dell'Escorial dichiara infatti esplicitamente la funzione del suo lavoro e spiega le ragioni per le quali l'ha limitato ad un solo canto. Alla fine dell'introduzione si legge:

> Agora vengamos a la declaración de los metros, de los quales non se declararán más de dos cánticos, porque por allí juzgarán en lo de adelante; y aún lo dexaré por la prisa del portador. (fol.41r)

Si propone quindi di tradurre « *dos* cánticos, » per poter dare al lettore un'idea del resto dell'opera dantesca; ma, probabilmente a causa della fretta di chi lo incaricò del lavoro, per « la prisa del portador, » l'anonimo si limitò al primo, scrivendo, alla fine della traduzione, « pensé, como avía dicho arriba, declarar *tres* cánticos. Porque lo pasado va más prolixo de lo que creya, y non será poco sy aquello se leyere, syn estudio, non curo más glosar » (fol.53v, mia sottolineatura). La contraddizione insita in queste affermazioni si potrebbe ricondurre al fatto che prima d'iniziare il suo lavoro l'intenzione fosse effettivamente quella di tradurre tre canti; ma già alla fine del lungo proemio il suo progetto si arrestò a due canti a causa della fretta del « portador; » infine il progetto si ridusse ulteriormente al volgarizzamento di un solo canto.

Tuttavia, quasi per ammonire un eventuale lettore che si volesse addentrare nella lettura di Dante, senza nessun tipo d'aiuto, l'anonimo trascrive e traduce una complessa terzina del canto ventottesimo dell'*Inferno*, quasi per mettere alla prova l'interlocutore: « y aún me paresçe que con éste se podría uno provar sy entiende bien la lengua toscana » (fol.53v).

Nonostante sia stata giudicata come una traduzione di poco valore, piena di sviste e di errori grossolani,[10] credo al contrario che si debba considerarla non inferiore a quella di Villena, anch'essa molto letterale, probabilmente per permettere al destinatario di seguire il testo italiano parola per parola. Manca invece di quella provvisorietà così caratteristica della versione del Marchese, e vanta molte soluzioni che dimostrano una buona conoscenza del toscano. Per esempio, al v.3 *che la diritta via era smarrita* traduce *smarrita* con *errata*, distinguendo così, come Benvenuto da Imola gli suggerisce, tra *smarrita* e *perduta* « dize 'errada,' non dize 'perdida' del todo; » o si consideri il v.19, *la paura un poco queta,* tradotto con *el miedo un poco amansado*, dove Villena era rimasto nella più stretta letterarietà: *queta→quieto*. Molti degli « errori, » come segnala lo stesso Schiff e più tardi Mario Penna, si devono unicamente al copista, che evidentemente non conosceva l'italiano ed aveva seri problemi nel trascriverlo; la traduzione spagnola invece risulta corretta.

La trascrizione italiana potrebbe indicare quale fu il manoscritto che il traduttore usò come base. Le varianti che presenta questo testo coincidono prevalentemente con i codici della famiglia di 'e' (si veda lo stemma di Petrocchi), ma con una forte contaminazione di 'b'. Questo codice base non deve essere lo stesso che utilizzò Villena, che presentava —come si è visto sopra— quasi esclusivamente lezioni di 'b.' Ma si potrebbe supporre che probabilmente il codice base per la traduzione dell'Escorial debba derivare in qualche modo da quello base di Villena, in quanto entrambi presentano numerose lezioni di Ham e di Pa.[11]

Questo manoscritto base sarebbe di facile identificazione, per il fatto che il traduttore stesso segnalò il margine al lato dei vv. 22-24 del canto XXVIII dell'*Inferno* con quattro punti, come egli stesso dichiara: « Este tersete hallarás en el Canto XXVIII, con esta señal : : » (fol.53r). Ciò fa supporre che la traduzione venisse accompagnata dallo stesso codice dantesco (base) italiano.

La parte più interessante dell'opera del nostro ánonimo è comunque senza dubbio il proemio,[12] che oltre ad una traduzione quasi letterale di brani del commento alla *Commedia* di Benvenuto da Imola, fornisce al lettore alcune informazioni su Dante e sviluppa un piccolo trattato sulla lingua italiana: « pondré aquí para castellanos algund poquillo del modo de escrivir ytaliano y del pronunciar » (fol.37r). La sua preoccupazione consiste nel dimostrare la superiorità del castigliano rispetto all'italiano, sostenendo, con l'appoggio di una lista d'esempi, che il primo si avvicina maggiormente al latino. Queste considerazioni introduttive sono di estrema importanza per determinare la datazione della traduzione.

Tutti i critici che hanno analizzato o semplicemente nominato questa parziale versione si sono trovati d'accordo nel situare cronologicamente l'opera del nostro anonimo, tra la traduzione di Villena (1428) e quella di Villegas (stampata a Valladolid nel 1516). Mario Penna stabilisce un *terminus post quem* abbastanza sicuro, basandosi su una citazione dell'anonimo traduttore che presuppone la conoscenza di un codice dell'Escorial del 1456, *Strabonis de situ orbis - Libri XVII.*[13]

L'analisi di alcune affermazioni dell'anonimo traduttore, mi fanno propendere a posticipare il post quem di alcuni decenni. Nel proemio, infatti, l'anonimo introduce delle considerazioni sul castigliano, sperando di non annoiare il suo pubblico castigliano: « digo aquellos que non lo saben, porque non sea muy alta materia, pero porque non se curaron, o non miraron en ello. Nin me acuerdo averlo leído nin oído que en *el libro de nuestro vulgar estoviese* » (fol.36 v, mia sottolineatura). A quale « libro de nuestro volgar » si riferisce? Con tutta probabilità si deve trattare della *Grammatica* di Nebrija, pertanto il *terminus post quem* verrebbe posticipato al 1492: la traduzione, o per lo meno il proemio, sarebbero stati scritti quindi negli ultimi anni del quindicesimo secolo o agli inizi del sedicesimo. Non sposterei il *terminus post quem* più in là, date le caratteristiche paleografiche del manoscritto. Se effettivamente si sta riferendo a Nebrija, non credo che il traduttore avesse sotto mano la *Grammatica,* in quanto non fornisce nessuna informazione che ne appaia di ovvia derivazione; d'altra parte le parole stesse « nin me acuerdo averlo leído nin oído » fanno piuttosto pensare ad una conoscenza indiretta o lontana dell'opera di Nebrija. Se invece non si riferisse a Nebrija ed il *terminus post quem* fosse

effettivamente quello segnalato da Penna, si dovrebbe riconoscere il grande interesse e la novità di questo proemio; Navarro infatti, credendolo opera di Villena, ne esalta ampiamente l'importanza, notando riprodotte molte delle osservazioni dell'*Arte de Trovar*. Ma se Villena era stato il primo a tracciare « un esbozo de una fonetica y ortografía castellanas, con certeras observaciones a veces » (Lapesa, 286), il traduttore anonimo va senz'altro oltre, inserendosi, per gli argomenti trattati, in una corrente— caratteristica della seconda metà del XV secolo— di riflessione sul castigliano.

Anche per quanto riguarda questo manoscritto c'è ancora moltissimo da dire. Sono infatti ancora inediti sia la traduzione che il commento, un cui studio attento potrebbe forse restituire, anche a queste interessanti pagine, il nome di un autore.

Barbara Zecchi
Department of Italian
U.C.L.A.

Opere Citate:

Amador de los Ríos, Juan Antonio. *Obras del Marqués de Santillana*. Madrid: Rodriguez, 1852.

Arce, Joaquín. « La lengua de Dante en la *Divina Commedia* y en sus traductores españoles » *Revista de la Universidad de Madrid* 14 (1965).

Amezua y Mayo, Agustín G. de. « Frases y carácter de la influencia de Dante en España » *Opúsculos Históricos Literarios* 1 (1951).

Carr, Derek C. e Cátedra, Pedro-Manuel. « Datos para la biografía de Enrique de Villena » *La corónica* 11, 2 (Spring 1983).

Cátedra, Pedro M. « Algunas obras perdidas de Enrique de Villena con consideraciones sobre su obra y su biblioteca » *El Crotalón* 2 (1985).

Catédra, Pedro M. « Enrique de Villena y algunos Humanistas » *Nebrija y la Introducción del Renacimiento en España*. Salamanca, 1983.

Ciceri, Marcella « Enrique de Villena, traduttore dell'*Eneide* e della *Commedia* » *Revista Ibérica* 15 (1982).

Cotarelo y Mori, Emilio. *Don Enrique de Villena: su vida y obras*. Madrid: Est. tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1896.

Gascón Vera, Elena. « La quema de los libros de don Enrique de Villena: una maniobra política y antisemítica » Bulletin of Hispanic Studies, 56 (1979).

Lapesa, Rafael. *Historia de la lengua española*. Madrid: Escelicer, 1968.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Antología de poetas líricos castellanos.* Santander:tip. Aldus, 1944–45.

Pascual, José A. *La traducción de la Divina Commedia atribuída a D. Enrique de Aragón.* Salamanca: Universidad de Salamanca, 1974.

Pascual, José A. e Ramón Santiago Lacuesta. « La primera traducción castellana de la *Divina Commedia*: argumentos para la identificación de su autor » *Serta Philológica* 2 (1983).

Penna, Mario. « Traducciones castellanas antiguas de la *Divina Comedia* » *Revista de la Universidad de Madrid* 19 (1965).

Pellicer y Pilares, Juan Antonio. *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles donde se da noticia de las traducciones que hay en castellano.* Madrid: A. de Sancha, 1778.

Petrocchi, Giorgio (ed). *La Commedia secondo l'antica vulgata.* Milano: Mondadori, 1966–67.

Santiago Lacuesta, Ramón. *La primera versión castellana de « la Eneida » de Virgilio: los libros I-III traducidos y comentados por Enrique de Villena (1384-1434).* Madrid: Real Academia Española, 1979.

Schiff, Mario. « La premiere traduction espagnole de la *Divine Comédie* ». *Homenaje a Menéndez y Pelayo* 1 (1899).

_____. *La Bibliotheque du Marquis de Santillana.* Paris: E. Bouillon, 1905.

Villena, Enrique de. *Los doze trabajos de Hércules*, Margherita Morreale. Madrid: tipografia Aguirre Torre, 1958.

Zecchi, Barbara. « La traduzione della *Comedia* dantesca attribuita a Enrique de Villena: il *Paradiso* » *Annali di Ca' Foscari* 27 (1988).

Notes:

1. Su Don Enrique de Villena scrisse già Pérez de Guzmán che gli dedicò spazio nelle sue *Generaciones y Semblanzas.* Si veda anche la monografia di Emilio Cotarelo y Mori ed in epoca più recente gli studi di Derek Carr, Pedro Catedra, Marcella Ciceri ed Alan Deyermond. Per quanto riguarda il rogo della sua biblioteca, in particolare si vedano Elena Gascón Vera e Pedro Cátedra.

2. Si tratta appunto del ms. 10186 della Nazionale di Madrid.

3. Infatti Villena diceva d'aver tradotto il poema dantesco « a preçes de Iñigo López de Mendoza », marchese di Santillana. Per quanto riguarda il fatto che il manoscritto fosse appartenuto a Santillana, Schiff lo dimostrò riconoscendo un segno particolare presente anche in altri codici che erano stati di proprietà del Marchese: una « C » maiuscola, iniziale del nome di sua moglie, Catalina Suárez de Figueroa; inoltre, molte delle note marginali sono scritte, secondo Schiff, con la stessa grafia delle varie firme che possediamo in fac-simile del Marchese.

4. Ringrazio Pedro Cátedra, per avermi gentilmente trascritto queste righe dal manoscritto, ancora inedito, di sua proprietà.

5. Pascual prova questa ipotesi segnalando una serie numerosa di errori imputabili ad una cattiva comprensione acustica. Per esempio nel secondo canto dell'*Inferno* si riscontra l'unico caso in cui *l'alto effetto* viene tradotto con *gran defecto*. Accanto ad alcuni errori acustici, ho riscontrato nel *Paradiso* la presenza di errori di trascrizione, assenti, secondo Pascual, nell'*Inferno*. Ne ho dedotto quindi che, per lo meno per quel che riguarda la terza Cantica, la traduzione fu dettata e scritta in una « malacopia », quindi trascritta nei margini di Mad.

6. Si useranno per questo studio le abbreviazioni che utilizza Petrocchi per la sua edizione de *La Commedia secondo l'antica vulgata*. Mad è appunto quella del nostro codice di Madrid.

7. Uno studio analogo fu portato a termine da Marcella Ciceri che esaminò i cinque primi canti dell'*Inferno* segnalando le divergenze Commedia (ed.Petrocchi) ≠ traduzione = mss. che appartengono all'area di dipendenza del cortonese. Il risultato fu che il ms. X deve essere « legato in particolare al cortonese e al parigino, o forse con Pa contaminato, almeno per l'Inferno (Pa non conserva il *Purgatorio*); comunque . . . un codice più tardo di Pa (e di Mad), date le varianti accolte, direi posteriore al 1350 » (8).

8. Si veda a questo proposito lo stemma tracciato da Petrocchi.

9. Si veda lo stemma tracciato da Petrocchi.

10. Secondo Amezua y Mayo, la traduzione dell'Escorial « más servil aún que la de Villena, con groseros errores que donotan un mayor desconocimiento de la lengua toscana [es una] pieza, en suma, de muy escaso valor » (101). Non saprei a che « groseros errores » Amezua si stia riferendo. Forse scambiò per errori le trascrizioni equivocate del copista, che non doveva conoscere l'italiano. O forse mal parafrasò Mario Schiff, che si riferiva al testo italiano, e non alla traduzione castigliana: « Le texte italien est fort mauvais, plein de fautes *grossieres et d'erreurs* qui montrent á quel point le scribe confondait les deux langues » (1898,311,mia enfasi).

11. Ham: Berlino, Deutsche Staatssbibliothek, Hamilton 203; Pa: Paris, Biblioteque Nationale, fonds italien 538.

12. Si veda a questo proposito la trascrizione nell'articolo citato di Mario Penna.

13. Il traduttore sostiene che secondo Strabone, Cordoba fu edificata da Marçello.

Appunti di sintassi umanistica

Le osservazioni presenti in queste note sono nate in margine a un più ampio lavoro su alcuni problemi di sintassi cinquecentesca; tuttavia mi è parso non del tutto inutile esporle, sia pure in una veste provvisoria, in quanto potrebbero rappresentare un punto di partenza per indagare uno dei tanti nodi inesplorati della situazione linguistica estremamente varia e complessa che si manifesta in Italia nel corso del Quattrocento.

E' noto che una storia della sintassi dell'italiano è ancora tutta da scrivere. E' altrettanto nota la diffidenza che la linguistica storica ha per molto tempo nutrito nei confronti di un oggetto (la sintassi appunto) che appariva sfuggente, poco agevole da approcciare secondo l'ottica positivistica della « regola » o addirittura poco definibile in sé e rispetto ad altri oggetti quali ad esempio la stilistica[1].

L'interessante lavoro di Maurizio Dardano sulla *Sintassi dell'infinito nei « Libri della Famiglia » di Leon Battista Alberti*[2] costituisce una delle rare monografie di sintassi umanistica e un utilissimo precedente metodologico[3]. Attraverso l'analisi di un costrutto determinato il Dardano riesce ad illuminare da una parte un capitolo della storia del costrutto stesso e dall'altra alcune tendenze linguistiche della prosa albertiana rispetto ad altri modelli.

I risultati e le considerazioni che il Dardano presenta mi hanno spinto a saggiare dei testi non presi in considerazione dalla monografia sull'Alberti, e in particolare il *Proemio al comento dantesco* di Cristoforo Landino[4]. Delle posizioni teoriche del Landino intorno alla lingua sono note tanto la sua convinzione della dignità del volgare quanto la

sua lungimiranza nel riconoscere al toscano un ruolo prioritario nello sviluppo della lingua nazionale. Ma soprattutto è nota la sua convinzione che una prosa d'arte in volgare dovesse passare attraverso il filtro del latino come disciplina artistica e non come pedissequa imitazione; citatissima è la sua famosa frase « bisogna essere latino chi vuol essere buono toscano », ma assai scarsi sono i contributi ad una più approfondita conoscenza della sintassi landiniana come del resto accade per tutto il periodo umanistico e rinascimentale[5]. Qui mi sono limitato all'analisi dei soli costrutti infinitivi per la quale ho seguito fedelmente i criteri seguiti dal Dardano, pur senza spingermi in considerazioni stilistiche quali quelle presenti nel saggio sull'Alberti. Risulta comunque possibile osservare che il Landino sembra proporre una forte correzione al modello di prosa volgare offerto dall'Alberti, adottando una posizione per certi aspetti anch'essa estremistica ma molto diversa da quella albertiana.

Nel passaggio dai moduli sintetici del latino a quelli analitici del volgare un costrutto come l'infinito ha goduto da una parte di un impiego molto più esteso e dall'altra di un certo mutamento nelle sue possibilità d'uso[6]. Nascono infatti l'infinito preposizionale, che sostituisce in molti casi il gerundio ma che probabilmente si presta a operazioni svariate e complesse anche in rapporto ai moduli latini, e l'infinito articolato che estende le possibilità di sostantivazione già presenti in latino. Per altro verso l'uso dell'infinito apreposizionale in italiano è possibile quasi soltanto dopo i verbi modali mentre in latino costituiva un tipo sintattico molto più vitale, così come lo era l'infinito come complemento di verbo finito con dativo personale e naturalmente il costrutto con accusativo e infinito che in italiano è possibile solo con pochi verbi e con costruzioni particolari (il tipo *ti vedo venire*). L'uso dell'infinito raggiunge il suo grado estremo di sviluppo nella prosa d'arte umanistica ma è rilevante anche nella prosa « media » coeva di matrice cancelleresca e documentaria a causa della diffusione del latino che aveva uniformato gli usi sintattici e spostato sulla maggiore elaborazione dell'*ornatus* il tratto più caratterizzante di una prosa alta.

Avendo come riferimento questo sommario quadro evolutivo il Dardano studia l'atteggiamento nei confronti dei costrutti infinitivi presente nell'Alberti e lo confronta con quello che emerge da spogli effettuati sulla *Vita* di Matteo Palmieri[7], sull'*Arcadia*[8] e sulle *Prose*

della volgar lingua[9] oltre che su testi di enorme peso sulla tradizione letteraria come il *Decameron*[10] e il *Convivio*[11]. Prima di tornare al Landino è necessario riassumere brevemente gli esiti della ricerca del Dardano sull'Alberti. Per lo spoglio viene preso come unità di misura un gruppo di 360 parole, in quanto rispecchia approssimativamente una pagina dell'edizione Grayson dei *Libri della Famiglia*[12], e vengono contate anche le cosiddette « parole vuote » come le preposizioni, gli articoli o le congiunzioni. I risultati permettono di cogliere la frequenza nettamente maggiore che l'infinito presenta nella prosa dell'Alberti dove ricorre in media 21,8 volte ogni 360 parole; segue ancora un altro testo umanistico, *La vita* di Matteo Palmieri, con 13 infiniti ogni 360 parole. Tra i restanti testi troviamo *Il Convivio* con la frequenza di 12 infiniti, il *Decameron* con 10 e le *Prose*, che si mostrerebbero fedeli anche in questo al capolavoro boccacciano, con 10,5.

Analizzando più a fondo i tipi di infiniti presenti in queste opere il Dardano ci fa sapere che nella prosa dell'Alberti si assiste a una crescita nell'uso di tutti i diversi tipi di costruzioni infinitive; in particolare a quelle del tipo infinito come complemento di verbo finito con dativo personale (il tipo *mi piace fare*, *mi conviene andare*, *mi è necessario sapere*), del tipo infinito in frase nominale con verbo *essere* (*è necessario fare*), di quelle con giustapposizione al verbo, aggettivo o sostantivo reggente (*cercate abundare*, *cupidi udir te*) e di quello con accusativo e infinito come calco dell'oggettiva latina. Unico costrutto infinitivo che presenta un uso inferiore a quello degli altri testi, e sensibilmente inferiore, è quello preceduto da articolo.

In pratica si assiste a un incremento di quei costrutti che possono rifarsi al modello latino e al calo di un costrutto che non era presente in latino. Questo è vero però fino a un certo punto, come fa notare il Dardano, perché sono incrementati, anche se in misura minore, altri costrutti tipici del volgare, come l'infinito preceduto da preposizione, o quello in dipendenza da verbo modale; quest'ultimo però non era estraneo al latino. Incrementato, ma non in misura sensibilissima, è anche l'infinito nominale apreposizionale e in frasi senza verbo *essere*, costrutto del tutto alieno dai moduli sintattici del volgare.

I dati tradiscono quindi una forte incertezza da parte dell'Alberti nei confronti dei costrutti infinitivi: vengono da una parte incrementate forme tipiche del latino e assenti del tutto o quasi nell'italiano

moderno; dall'altra vengono però incrementate anche forme tipiche del volgare. Parlare *sic et simpliciter* di tendenza cumulativa degli usi latini e di quelli volgari non spiegherebbe del tutto il panorama composito che emerge, e che andrebbe meglio reso considerando l'operazione dell'Alberti come un tentativo di usare i modelli sintattici umanistici senza rinunciare a quelli volgari ma cercando di temperare le tendenze più estreme come l'infinito nominale senza articolo o verbo *essere* e quello opposto dell'infinito preceduto da articolo. Stupisce però il fatto che dove latino e volgare coincidono, cioè nell'uso dell'infinito in dipendenza di verbo modale, l'Alberti incrementi in proporzioni minori che in altri casi. Non si esce quindi da una fondamentale situazione di incertezza stilistica.

In ogni caso si registra una tendenza a ridurre l'impiego di parole vuote: costrutti come il tipo *mi pare essere cosa lodevole* sostituiscono il tipo *mi pare che sia. . .* ; alcuni tipi di infiniti preposizionali sostituiscono il gerundio tanto esteso nella prosa trecentesca. Ciò dimostra senz'altro una maggiore sensibilità per la precisione dell'indicazione dei rapporti sintattici rispetto alle tendenze del secolo precedente, dove tra l'altro l'uso così diffuso del gerundio deve essere attribuito anche ad altre ragioni: in molti casi si tratta infatti di vera imperizia sintattica ma spesso il gerundio veniva adottato in quanto si prestava a risolvere problemi metrici posti dall'esigenza del *cursus*.

Tornando all'Alberti il Dardano conclude dicendo che dai dati risulta un aumento dell'infinito in tutte le sue funzioni riassumibili nelle seguenti tre: 1) infinito come elemento di subordinazione; 2) infinito usato nominalmente; 3) infinito preposizionale.

Avendo presenti questi esiti ho eseguito spogli su testi diversi da quelli visti sin qui. Innanzitutto ho cercato di verificare la ricorrenza dei costrutti infinitivi in alcune novelle del *Decameron* che si distinguono per un registro « alto », quello appunto che finirà per costituire il vero modello proposto dal Bembo; ho pertanto scelto la novella II,7 (quella di *Alatiel*), la X,10 (quella di *Griselda*) e la V,9 (quella di *Federigo degli Alberighi*). Due di queste tre novelle sono tra le più lunghe dell'intero *Decameron*, il che rende ulteriormente attendibile lo spoglio effettuato. L'esito è interessante perché ci documenta un notevole incremento d'infiniti rispetto alla media dell'intero *Decameron* riportata dal Dardano. Siamo infatti passati da una fre-

quenza di 10/360 a 15,7/360. I parziali sono di 15,8/360 per la X,10; 14,2/360 per la II,7; e addirittura 18,8/360 per la più corta V,9. Rispetto alla media dell'intero *Decameron* ci troviamo di fronte a un incremento di oltre il 50%, che sarebbe ovviamente destinato a risaltare ancora di più se si confrontassero questi esiti con quelli di alcune novelle in prosa « bassa ». Si tratta di dati che sarebbe interessante analizzare più a fondo. Per ora, così come il Dardano aveva messo in rapporto i risultati ottenuti dallo spoglio su tutto il testo boccacciano con quelli delle *Prose*, mi è sembrato utile confrontare gli esiti delle novelle « alte » con quelli ricavabili da uno spoglio degli *Asolani*[13] che, essendo, al contrario delle *Prose*, un'opera narrativa, dovrebbero essersi avvicinate di più al modello di questa prosa boccacciana. E infatti mentre nelle *Prose* la frequenza era di 10,5/360, qui sale a 13,5/360[14].

Passando ad altri testi, da uno spoglio del *Comento* di Lorenzo ai propri sonetti[15] è risultata una frequenza di infiniti di 14,1/360, ossia una presenza pari a quella dell'*Arcadia*, testo di poco posteriore e simile per temperie culturale e modelli letterari. Estremamente interessanti i risultati ottenuti nello spoglio di altri due testi della fine del Quattrocento: *La lettera aragonese*[16] probabilmente del Poliziano e il *Proemio al comento dantesco* del Landino. Nella *Lettera aragonese* si ha una frequenza di infiniti pari a 6,8/360 ma la brevità del testo potrebbe non essere affidabile. La stessa frequenza si ottiene tuttavia dal testo landiniano per il quale sono state contate tutte le parole meno ovviamente le numerose citazioni.

La scarsa presenza di costrutti infinitivi nel Landino costituisce un dato singolare che merita un'analisi più accurata. Troviamo infatti che il 29,9% è costituito da infiniti in dipendenza da verbi modali (nell'Alberti erano il 25%); il 17% da oggettive (meno del 12% nell'Alberti); il 12,7% da infiniti giustapposti al reggente (circa il 7% nell'Alberti); il 4,1% da infiniti nominali con verbo *essere* (quasi il 15% nell'Alberti); l'1,6% da infiniti come complemento di verbo con dativo personale (quasi il 10% nell'Alberti); mancano del tutto gli infiniti articolati che nell'Alberti costituiscono meno del 2%.

Molte le considerazioni che si possono trarre da questo spoglio: innanzitutto emerge chiara, molto più che nell'Alberti, la scelta stilistica; essa infatti è nettamente a favore del modello umanistico per cui vengono privilegiate le forme che già erano presenti in latino. Oltre

alla completa assenza di infiniti articolati (tipo ovviamente del tutto sconosciuto al latino), colpisce la grande percentuale di infiniti giustapposti che occupa una percentuale quasi doppia che nell'Alberti e più di quattro volte quella delle *Prose*; evidente anche il favore accordato al costrutto oggettivo, anch'esso molto più presente che nell'Alberti e ben cinque volte la percentuale delle *Prose*. Non stupisce l'alta percentuale di infiniti dipendenti da verbo modale dove la tendenza del volgare trova conforto nel latino. L'adesione a un modello basato sulla prosa latina è confermata dalla presenza massiccia di infiniti nominali con *essere*, ma soprattutto da quella di diversi tipi di infiniti nominali che non trovano una collocazione in categorie specifiche nella classificazione del Dardano e che varrebbe la pena di indagare più a fondo data anche la loro assenza assoluta negli altri testi considerati e la loro scarsa presenza anche nell'Alberti. Un ultimo dato di grande interesse è la presenza nel Landino, senza le esitazioni che avevano caratterizzato l'Alberti, del costrutto preposizionale, mentre, anche qui senza esitazioni, si esclude totalmente l'infinito articolato, laddove l'Alberti aveva usato il costrutto con parsimonia. A proposito dei costrutti preposizionali che costituiscono l'unico caso in cui il Landino sembrerebbe scegliere una direzione diversa da quella suggerita dal modello latino, potrebbe forse essere interessante indagare le ragioni di questa scelta in rapporto per esempio alla funzione dei costrutti gerundivali latini da una parte e alle modalità con cui compare l'uso di costrutti concorrenti dall'altra.

Attraverso l'insieme delle scelte sintattiche presentate, sia pure relativamente ad un unico costrutto, il Landino sembra perseguire coerentemente i modelli della prosa latina: il costrutto infinitivo viene ridotto a livelli minimi sia rispetto alla prosa precedente sia rispetto a quella dei decenni successivi ma soprattutto rispetto a quella coeva che presenta la massima espansione di questo tipo sintattico e delle sue possibilità; la tendenza ad evitare le parole vuote emerge con chiarezza maggiore che nell'Alberti dai tipi di costrutti infinitivi scelti. Ma l'aspetto forse più interessante che emerge da un accostamento tra le scelte del Landino e quelle dell'Alberti è l'esigenza di trovare una norma anche per il volgare. Al Landino era ben presente l'esempio dell'Alberti che egli aveva conosciuto e frequentato e di cui elogia in più luoghi l'opera di latinizzazione del volgare. Al Landino doveva però

essere chiaro che la principale causa dell'insuccesso della prosa albertiana era stata l'estrema libertà e incertezza delle scelte linguistiche; è anche a questa ragione che probabilmente dovrà addebitarsi l'oltranza latinizzante della prosa landiniana.

Tommaso Raso
Department of Italian
U.C.L.A.

Notes:

1. Il volume dedicato alla sintassi nella *Grammatica storica* di G. Rohlfs è infatti, in mancanza di studi ai quali appoggiarsi, di aiuto minore rispetto a quelli dedicati alla fonetica e alla morfologia. Né d'altra parte tali studi sono cresciuti di molto negli ultimi decenni anche se l'atteggiamento generale è mutato grazie ai nuovi orientamenti della linguistica moderna e al grande interesse che suscita la sintassi tra gli studiosi di linguistica sincronica (si pensi, per citare solo uno tra gli esempi più evidenti, ai generativisti americani).
2. In « Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa », 1963.
3. Tra gli altri lavori utili per i problemi di sintassi dei primi secoli e del rinascimento si vedano: F. Brambilla Ageno, *Il verbo nell'italiano antico*, Milano, 1964; C. Segre, *Lingua stile e società: studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, 1963; G. Folena, *La crisi linguistica del Quattrocento e l'« Arcadia » di I. Sannazaro*, Firenze, 1952; S. Skerlj, *Syntaxe du participe présent et du gérondif en vieil italien*, Paris, 1926; e alcuni capitoli di M. Durante, *Dal latino all'italiano*, Bologna, 1982.
4. Cristoforo Landino, *Scritti critici e teorici*, a cura di R. Cardini, Roma, 1974.
5. Sul Landino si può vedere quanto dice M. Santoro, *Cristoforo Landino e il volgare* in « GSLI », CXXXI, 1954 in cui tuttavia le osservazioni sulla lingua dell'umanista fiorentino tendono a risolversi quasi esclusivamente in discorsi celebrativi della sua perizia stilistica.
6. Si vedano: Dardano, cit.; Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, 1969, §§ 619–717; e S. Vanvolsem, *L'infinito sostantivato in italiano*, Firenze, 1982.
7. M. Palmieri, *Della vita civile*, a cura di F. Battaglia, Bologna, 1944.
8. I. Sannazaro, *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari, 1961.
9. P. Bembo, *Opere in volgare*, a cura di M. Marti, Firenze, 1961.
10. G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Firenze, 1951.
11. Dante Alighieri, *Il Convivio*, ridotto a miglior lezione e commentato da G. Busnelli e G. Vandelli, Firenze, 1954.
12. L. B. Alberti, *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, Bari, 1960.
13. P. Bembo, cit.

14. Per gli *Asolani* ho effettuato uno spoglio solo parziale anche se i campioni sono abbastanza ampi e distribuiti lungo tutto l'arco del testo e pertanto abbastanza attendibili.

15. Lorenzo de' Medici, *Tutte le opere*, a cura di A. Simioni, Bari, 1939.

16. Lorenzo de' Medici, cit.

APPENDICE

	360/INF	A	B	C	D	E	F	G	H
Asolani	13,5								
Proemio	6,8	29,9%	1,6%	4,1%	12,7%	17%	4,1%	30,8%	---
Comento	14,1								
Nov. alte	15,7								
Let. arag.	6,8								
Famiglia	21,8	25,5%	9,1%	14,1%	7,2%	11,8%	0,9%	29,7%	1,8%
Convivio	12	29%	4,1%	8,3%	4,1%	16,6%	---	33,3%	4,1%
Decameron	10	30%	2%	4%	5%	13%	---	40%	6%
Vita	13	34,7%	1,6%	5,5%	7,8%	6,2%	---	38,5%	6,2%
Arcadia	14	35,6%	1,3%	1,3%	3,5%	3,6%	---	50%	3,6%
Prose	10,5	33,4%	1,9%	3,8%	2,8%	3,8%	---	47,6%	6,7%

A = infinito complemento di verbo modale
B = infinito complemento di verbo con dativo personale
C = infinito in frase nominale con verbo *essere*
D = infinito (giustapposto) complemento di verbo non modale, di aggettivo o di sostantivo
E = infinito in proposizione infinitiva con valore oggettivo
F = infinito nominale
G = infinito preceduto da preposizione
H = infinito preceduto da articolo

Alle origini dei segni: note sulla teoria impresistica del Tesauro

La teoria impresistica messa a punto dal Tesauro risente di un'attività speculativa prolungata e intensa, ancora operosa allorché riceveva le ultime cure il *Cannocchiale aristotelico*. Se nella *summa* delle « argutezze », édita nel 1654, deve ravvisarsi l'approdo di un « investigare » avviato ben più addietro negli anni – secondo le stesse indicazioni dell'autore[1] –, è possibile risalire a un nucleo preliminare della silloge conclusiva. Le concezioni esposte nel XV capitolo del *Cannocchiale* rielaborano infatti i materiali di un anteriore « volumetto delle imprese », affidato a una circolazione manoscritta[2].

Nella vasta compagine del testo maggiore la materia dell'*Idea delle perfette imprese*[3] subisce un processo di completa revisione, sebbene il susseguirsi delle diverse rubriche, articolate qui in « tesi », rispetti con discreta coerenza l'indirizzo logico del trattatello. Invero la nuova destinazione della rassegna sembra comportare almeno un primo scarto di stile: mentre il giovanile « volumetto »[4], consegnato a una cerchia di competenti sodali (« da molti amici, a' quali passò scritto a mano, [. . .] disiderato e richiesto »), si mantiene su un tono di alta letterarietà e sottintende un cospicuo patrimonio di cognizioni, la successiva stesura mostra una volontà più apertamente divulgativa, seppur sempre ligia a un disegno 'erudito'. Senza deflettere dalle categorie e dal lessico aristotelici, il Tesauro inclina ora a un'attitudine meno rigida e austera. Soprattutto traspare nel *Cannocchiale* un'indole libera e spiritosa, all'insegna di quell'arguzia che diviene sigla luminescente dell'intera costruzione.

Il riassetto del congegno testuale fa da *pendant* allo svelamento di un ingrediente costitutivo dell'esercizio impresistico: la « curiosa e strana » ricerca di una peregrinità che trova conveniente approdo in sofisticatezze cerebrali. Simile specificazione dà la misura del divario tra l'*Idea* e il *Cannocchiale*, in quanto solamente nell'opera conclusiva le « argutezze » conquistano il rango di comune e indispensabile principio di ogni parto 'poetico'. Perciò, se in precedenza il presunto errore dei teorici[5], incapaci di esplicare la peculiare natura del loro oggetto, veniva ascritto dal Tesauro a insufficiente lucidità (o probità) speculativa, adesso quella menda è accentuata da una più grave deficienza culturale, propria di tutta un'epoca:

> [. . .] gli stessi autori di quest'arte non sepper sceverare né i nomi, né gli precetti della *impresa* da quei degli *emblemi*, de' *riversi*, de' *hieroglifici* e di tutti gli altri simboli, o rappresentati o naturali. A che si aggiugne non aver quelli autori avuto per que' tempi novella niuna dell'ARGUZIA, unica e vera madre di due nobilissime arti, *simbolica* e *lapidaria*: l'una e l'altra delle quali dalla perfetta impresa è indivisibile. Laonde seguendo eglino i rivi, e non la vera scaturigine di quest'arte, confusamente han favellato de' suoi precetti (*Cannocchiale*, p. 627)[6].

Pur senza sovvertire i risultati dello scrutinio anteriore, la mutata visuale altera almeno la grana terminologica e induce a pronunciamenti arditi, estranei alla misuratezza dell'opuscolo. Nell'*Idea* l'iniziale definizione d'impresa, da cui si diparte la sequenza delle « particelle », non va oltre l'accenno a un « modo d'argomento poetico » imbastito su « una perfetta somiglianza di proporzione », richiamata da un « arguto motto » (p. 38). E' al fine di attestare la qualità poetica di questo « segno » che il Tesauro introduce il riferimento alla metafora: « [. . .] l'invenzion delle imprese deve de' poeti chiamarsi nobilissimo dono, essendo quelle sopra qualche metafora fabricate » (p. 45). Se, di lì innanzi, il rinvio a tale presupposto diventa corrente, permane l'impressione di una separatezza, di un divario tra l'esito e la sua radice (« E sopra tai metafore si puonno ancora fondare bellissimi simboli » [p. 53]).

Nel *Cannocchiale* la frattura viene saldata, e l'impresa assume statuto di « metafora in fatti » e « argutezza ingeniosa »; sui precetti di tali entità retoriche si modella quindi l'investigazione: « [. . .] con le regole sole della perfetta metafora e delle più ingegnose argutezze, osservate dal

nostro autore, son'ito meco filosofando sopra questa materia [. . .]» (pp. 635–36)[7]. In quanto « metafora dipinta », l'impresa, nata « ad un parto con la poesia e con la pittura », assurge allora a eletta dignità conoscitiva, cosicché la sua arte, proclamata « più nobile » e « più difficile », sovrasta « tutte le persuasive » (p. 625). Sono queste le rimeditate premesse di un'indagine tesa e minuziosa, corroborata da un acuto vaglio del repertorio impresistico e sempre fedele a una limpida tassonomia, in gara di arguzia con il proprio oggetto.

A far da premessa alla trattazione delle imprese è, nell'*Idea*, l'abbozzo di una genealogia dei segni: esordio bandito dal *Cannocchiale*, dove il XV capitolo si inscrive nel piano di un'esaustiva rassegna delle « argutezze » e non richiede pertanto un preludio autonomo. L'operetta giovanile è introdotta da un proemio di alto tenore riflessivo e di sapiente trama stilistica:

> Ad ogni perfetto animale diede la natura e inclinazion di palesare ciò che brama e instromento per esseguirlo. Questi coll'attitudine del solo movimento, quelli col variare di flessuosa voce e altri colla voce e col moto s'ingegnano di far communi le private lor voglie. All'uomo, animal perfettissimo, diede il gesto e la parola; onde nacquero due bell'arti e antichissime: la grammatica e i cenni (*Idea*, p. 31).

L'analisi delle forme comunicative prende avvio dai gradini inferiori della scala zoologica, riscontrando la felice congiuntura di « inclinazion » e « instromento »; l'atto di esternare le « private [. . .] voglie » si affida allora alla varia dialettica di « moto » e « voce », rozzi embrioni dei più efficaci mezzi espressivi elargiti all'uomo. Così, all'instabilità del « movimento » si sostituisce la compiutezza del « gesto », e all'inflessione vocale il distinto articolarsi della « parola ». L'istintualità ferina viene soppiantata da un esercizio intellettuale, pronto a comporsi in schemi regolati, sì da rispettare precetti convenzionali: « onde nacquero due bell'arti e antichissime ». Sciolti i legami con le radici naturali, l'evoluzione umana insegue la novità, tenta percorsi poco frequentati:

> Ma quelli che fra gli altri uomini furon più divini non rimaser contenti di sì communi stromenti, poiché né la voce manda il concetto più longi che all'orecchio, né il gesto che all'occhio: oltre che come alcuni petti nodron concetti più generosi, così par che sdegnino dichiararli con segni volgari. E però grandi grazie devonsi a' primi abitatori del Nilo se, come

> disse Lucano, primi trovorno l'arte d'affissar ne' marmi con misteriose figure i fuggitivi pensieri, ed a' Greci se, come disse Plinio, primi seppero dar loro il volo, traghettandoli alle lontane genti come involti nelle cere e nelle foglie. Né saprei dire chi di loro di maggior lode sia degno. Quelli seppero parlare co' posteri, questi co' lontani; quelli dieder parole a mute pietre, questi dieder senso a non significanti caratteri [. . .] (*Idea*, p. 31).

Nel fastidio procurato dai « segni volgari » giace l'avviso di un superiore intendimento, desideroso di vincere gli impacci di una meccanica primitiva, rudimentale. « Gesto » e « voce », limitando la loro portata alle circostanze della diretta percezione sensoria, appaiono « stromenti » ben poco affidabili, condannati alla labilità dell'*hic et nunc*. Nel processo di incivilimento spetta « a' primi abitatori del Nilo » e « a' Greci » il merito d'aver riscattato l'umanità da questa soggezione al transitorio e al circoscritto. Pregio equamente condiviso, giacché se gli egizi riuscirono a catturare i « fuggitivi pensieri » e a sigillarli, senza lacerare un velo di mistero, nella solidità del minerale, la cultura ellenica intese piuttosto liberarli dai lacci del contingente e predisporne il « volo », il libero trasmigrare, entro la guaina sottile di *media* fragili e corruttibili (« come involti nella cera e nelle foglie »). Duplice opera di emancipazione – dalle strettoie di tempo e di luogo (« Quelli seppero parlare co' posteri, questi co' lontani ») –, fondata sulla capacità di surrogare le « parole » e d'infondere il « senso »: conseguendo il primo esito attraverso un linguaggio iconico, figurale, e procurando il secondo mediante l'artificio della scrittura, dei grafemi legati in unità significanti.

Nella prospettiva 'elitaria' del Tesauro l'uso di queste strategie si traduce nel privilegio di una *koinè* di intendenti, e anticipa una simbiosi di occultamento e allusione:

> [. . .] entrambi senza parlare erano intesi, e come il grande Enea, nella nuvola all'ingiuriosa plebe nascosto, a reali personaggi facevasi a sua voglia palese, così entrambi i popoli seppero di così chiara nuvola vestire i suoi pensieri che non dal volgo ignorante, ma solo da sublimi ingegni fossino penetrati (*Idea*, p. 31).

L'acquisizione di complessità va di pari passo con la perdita di trasparenza; il segno presuppone un codice, soggiace a un' « arte » ed elude

la curiosità invadente del « volgo ». Solo un ulteriore scarto dell'ingegno epocale permette tuttavia il mutuo accordo dei diversi strumenti:

> Queste due furon le dolci e giovevoli arti delle semplici e gieroglifiche figure e delle semplici e argute iscrizioni o cifre; ma crescendo con l'età l'ingegno, di questi due semplici segni varî misti si fecero che, e con figura e con caratteri vagamente accoppiati, come con articolata voce dal gesto accompagnata, più rapissero l'animo altrui e più accomunassero il suo. Tra queste più lodevoli maniere di significare, nobilissima è quella che l'impresa chiamiamo, fiore degli eruditi ingegni, ultima meta de' simboli, perfezione delle liberali arti e delizia delle amenissime Muse [. . .] (*Idea*, p. 31).

Su un piano di maggior sottigliezza, all'insegna dell'*utile dulci*, la sintonia di « figura » e « caratteri » riproduce il concorrere di « gesto » e « voce ». All'elementare atto comunicativo si sovrimprime allora un'esperienza in qualche modo mistica, che implica uno straniamento e un'immedesimazione nell'altro. L'attività impresistica rappresenta il sommo di questa ascesa intellettuale, in un convergere d'iperboli.

Tale genealogia condivide un orientamento palese in protocolli anteriori, secondo una linea interpretativa che individua nel geroglifico il veicolo di una sapienza arcana, trasfusa in « figure di cose naturali o artificiali con occulto e misterioso significato »[8]. Al di là di generiche corrispondenze, tuttavia, un preciso antecedente delle formule del Tesauro pare doversi ravvisare nella sistematica di Scipione Bargagli:

> Questi modi dell'animo nostro palesatori, senza fallo, gl'atti sono in prima, i cenni, le strida, le voci della Natura all'huomo insegnate, cose quasi tutte a lui con gli altri animali comuni. Havvi poi le parole scolpite, strumento solo all'huomo donato, e solo da esso propiamente adoperato, ad esprimere con agevolezza, e pienezza quanto riposto da dentro 'l seno del cuor suo, a coloro, che presenti gli sono[9].

Sebbene non abbia qui luogo l'investitura storico–mitica vigente nell'*Idea*, è agevole riscontrare un analogo succedersi di procedure comunicative. Ai « modi » plasmati dalla « natura » si associano le « parole scolpite »: in questi simulacri il Bargagli sembra adombrare, nel rispetto di una fiorente tradizione speculativa, gli ideogrammi ermetici, paradigmi di una scienza esoterica.

Di altra sorte sarebbero le « maniere » esperite dall' « ingegno » terreno:

> Appresso per bontà di suo ingegno ha il medesimo huomo preso a figurare il suo desio colle forme, o caratteri delle lettere; e a quelli ancora manifestarlo, che da lui si stanno lontani. A queste varie maniere espressive de' suoi sentimenti e voleri, egli aggiunse ancora le figure delle cose in varie guise senza lettere, o parole segnate; e talora con queste e quelle notate. Ultimamente colle medesime forze del suo nobile intelletto, per farsi da' presenti intendere e dagli assenti; ma per via men calpestata, e come io ho per costante, per singulare, e pellegrina di tutte le finora in ciò tenute, s'è andato [. . .] fabbricando opere di figure di cose, e di voci insieme in modo composte, che l'une senza l'altre nulla distinto possano spiegare [. . .]. Queste tali opere [. . .] non essere altra cosa al fine, che le Imprese stesse[10].

Le « forme o caratteri delle lettere » – ovvero lo *scriptum*, la codificazione grafica del linguaggio – e le « figure », la traccia visuale « delle cose », si compongono in nuove combinatorie di elementi, in « opere » ibride, da insignire del titolo di imprese. Al vertice del processo acquisitivo, la capacità fabbrile dell'intelletto ha concepito, lungo itinerari desueti, questa fusione « singulare e pellegrina ». La mescidanza di « figure » e « voci » soddisfa inoltre i requisiti di una tecnica espressiva duttile, non compromessa dalla lontananza tra emittente e destinatario (« per farsi da' presenti intendere e dagli assenti »), unendo in sé i pregi delle « parole scolpite » – in quanto inamovibili, rivolte dall'*artifex* « a coloro che presenti gli sono » – e dei « caratteri », capaci di superare le distanze (« a quelli ancora manifestarlo [il « desio » dello scrivente] che [. . .] si stanno lontani »).

Nella 'trascrizione' del Tesauro le diverse fasi sono ordinate con più alta maestria di stile e fin quasi con effetto 'drammatico': l'avviso di un'accorta costruzione letteraria è già nello sviluppo della nota del Bargagli (« cose quasi tutte a lui con gli altri animali comuni »), immessa in un calibrato gioco di simmetrie. Eguale consapevolezza deve riconoscersi nell'enfasi posta sulle virtualità spazio-temporali delle diverse « maniere espressive », e sulle valenze materiche dei mezzi impiegati. Rispetto poi alla triade, responsabile di qualche scompenso, sancita nel *Delle Imprese* (ideogrammi, scrittura alfabetica, immagini), la soluzione offerta dall'*Idea* adotta un equilibrio bimembre, ottenuto

con l'equiparazione delle «scolpite parole» a «figure», sia pur «misteriose». La sottolineatura della qualità iconica di questi segni permette così un facile abbinamento al comparto pittorico dell'impresa, parimenti provvisto di sensi reconditi.

Pur acconsentendo in parte alle tesi bargagliane, il Tesauro palesa un vivo gusto dell'incastro analogico e un estro fantastico che s'infiltrano anche nelle maglie strette dell'*Idea*. Si consideri, tra gli altri, l'appunto sulla propedeutica naturale all' «uso» del 'linguaggio' impresistico: «La natura, come fu scarsa di proprî vocaboli, così fu prodiga di traslati; e li traslati partorirono le imagini e le imagini come da forme sensibili cavate altro non sono che imprese» (*Idea*, p. 32). Il ricorso a questi legamenti, il principio insieme architettonico e suggestivo dell'enunciazione, si dilatano nel *Cannocchiale*, tanto da divenire cifra stilistica dominante, in accordo con l'apologia dell' «argutezza, gran madre d'ogni 'ngegnoso concetto». E se nel testo giovanile è attribuito alle entità naturali un ricco patrimonio di *figurae*, nonché di corrispondenze foriere di relazioni associative, nell'opera della maturità si assiste alla personificazione della sublime maestra:

> Vengo alle simboliche arguzie della natura, oltre ogni credenza ingegnosissime, e degne d'ammirazione anco ai filosofi. E certamente, se la vivezza dell'umano ingegno ne' *motti arguti* è dono della natura più che dell'arte, com'esser può che così dotta insegnatrice non sappia ciò ch'ella insegna? Anzi, com'ella si mostra sapientissima nelle cose necessariamente ordinate alla pubblica utilità, così nelle cose piacevoli si studia, per mera pompa d'ingegno, di mostrarsi arguta e faceta (*Cannocchiale*, p. 73).

In un'esibizione di facoltà inventive, il Tesauro elabora poi una splendida trama immaginifica, quasi a emulare i prodigi evocati, sulla cresta di un lessico prezioso, tessuto in dittologie e serie asindetiche: «E che è questa varietà di FIORI, altri spinosi e irsuti, altri morbidi e delicati [...]. Altri neri e funebri, altri candidi e puri [...]. Altri finalmente in varie vezzosissime guise, raccolti, rivolti, sparti, acuti, globosi, scanalati [...]»[11]. Né l'accostamento alle creazioni umane si esime da più precisi raffronti:

> [...] quelle notturne *imagini di fuoco* che talora in cielo risplendono e spaventano, chiamate da' meteoristi *comete crinite*, *barbate* e *codate*;

> *capre*, *travi*, *scudi*, *faci* e *saette*; che sono, se non metafore naturali, concetti figurati, simboli arguti, ingegnose imprese ed emblemi di sdegnata o di benigna natura? La quale di quelle imagini si serve, e come d'armi a ferire, e come di hieroglifici ad accennare quai popoli ella voglia ferire (*Cannocchiale*, p. 73).

Attraverso questo movimento metaforico la connessione iniziale sembra essersi fortemente alterata, poiché, mostrando passioni e intenti esemplati su quelli umani, la « dotta insegnatrice » abdica in qualche modo ai suoi privilegi superni; quanto meno si attenua il discrimine tra i due dominî. Tant'è che per decrittare i disegni celesti converrà far tesoro di chiavi letterarie:

> Quinci, sì come la SAETTA fra gli eruditi è hieroglifico di *strage*, di *morte* e di *battaglia*, così se quelle meteoriche impressioni della natura prendono figura di INFIAMMATA SAETTA, e se quella drittamente soggiace alla testa del Toro, drizzando la ignita punta ver l'occidente, significa *mortalità* di armenti agli occidentali agricoltori (*Cannocchiale*, p. 74).

A meglio specificare la contiguità tra i due sistemi interviene l'impiego dei medesimi artifici. La natura – ovvero, in ultima istanza, l'intelletto divino – non disdegna infatti le imprese, delle quali riproduce la complementarità di « corpo » e « motto » (quest'ultimo soltanto sonoro): « Aggiungo a queste meteoriche imagini le prodigiose cadute de' *fulmini*: formidabili arguzie e simboliche cifere della natura, mute insieme e vocali, avendo la saetta per corpo e il tuono per motto » (*Cannocchiale*, p. 75). Sulla scorta della testimonianza del « sagace segretario della natura, Plinio secondo », il Tesauro può quindi stabilire un nesso tra l'elaborazione di referti impresistici e l'invio di occulti messaggi astronomici:

> Talché tu vedi che il cielo è un vasto ceruleo *scudo*, ove l'ingegnosa natura disegna ciò che medita, formando eroiche imprese e simboli misteriosi e arguti de' suoi segreti (*Cannocchiale*, p. 74).

Nelle sue circonvoluzioni il percorso teoretico ammette così il trasferimento al creato, sotto specie favolosa e allegorica, delle modalità allusive adempiute dai 'pellegrini ingegni'. Capacità cogitativa, questa, tanto straordinaria da esser confacente attributo della divinità, se per-

sino « il grande IDDIO godé talora di fare il poeta e l'arguto favellatore, motteggiando agli uomini e agli angeli con varie imprese eroiche e simboli figurati gli altissimi suoi concetti » (*Cannocchiale*, p. 59). E' la consacrazione del « meraviglioso » e di una sfuggente acutezza, da inseguire in un ambiguo gioco di riflessi.

Andrea Baldi
Department of Italian
U.C.L.A.

Notes:

1. Cfr. M.L. Doglio, *Introduzione* a E. Tesauro, *Idea delle perfette imprese* (Firenze: Olschki, 1975), pp. 5–6 (a questa edizione si fa d'ora in avanti diretto rinvio nel testo e in nota). La pubblicazione dell'operetta, in precedenza conosciuta ma inedita, ha aperto percorsi di ricerca non ancora battuti; si veda comunque C. Ossola, « Rassegna di testi e studi tra Manierismo e Barocco », in *Lettere italiane*, XXVII (1975), p. 437–472 (soprattutto le pp. 469–72).

2. « Onde non ad altro oracolo che a quel medesimo di Aristotele consigliatomi, composi delle imprese un volumetto in disparte, come suggetto più populare ed eroico, e da molti amici, a' quali passò scritto a mano, più disiderato e richiesto » (E. Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico* [Torino: Zavatta, 1670], p. 628; si adotta il facsimile a c. di A. Bueck [Berlin–Zurich: Gehlen-Homburg, 1968]: a tale edizione vien fatto d'ora innanzi diretto riferimento).

3. Mentre il 'saggio preparatorio', di fisionomia compiuta, si colloca nel terzo decennio del secolo, l'opera più tarda dovrà essere retrodata: si vedano, al riguardo, E. Raimondi, « Una data da interpretare (a proposito del *Cannocchiale aristotelico*) », in *Letteratura barocca. Studi sul seicento italiano* [Firenze: Olschki, 1961], pp. 51–75 (in particolare, le pp. 70–72), e M. Zanardi, « Sulla genesi del *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro », in *Studi secenteschi*, XXIII (1982), pp. 4–61.

4. La curatrice della moderna edizione ipotizza che lo scritto sia stato composto avanti il 1629, « a 'prova' degli studi » eseguiti dall'autore « lungo l'*iter* di maestro di retorica nelle scuole della Compagnia di Gesù » (M.L. Doglio, *Introduzione* a E. Tesauro, *Idea delle perfette imprese*, cit., p. 6).

5. Per un quadro d'assieme della riflessione impresistica, cfr. M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1964 [1 ed.: 1939]); R. Klein, « La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les *Imprese* (1555–1621) », in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XIX (1957), pp. 320–41; R.J. Clements, *Picta Poësis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1960): A. Buck, *L'eredità classica nelle letterature neolatine del Rinascimento* (Brescia: Paideia, 1980 [ed. orig.:

Berlin: Verlag, 1976]), pp. 247–89; G. Savarese, *Introduzione* a G. Savarese – A. Gareffi, *La letteratura delle immagini nel Cinquecento* (Roma: Bulzoni, 1980), pp. 5–54; G. Innocenti, *L'immagine significante. Studio sull'emblematica cinquecentesca* (Padova: Liviana, 1981).

6. L'osservazione viene riproposta poco più avanti, in termini variati: « Così van combattendo fra loro i begli spiriti, a guisa degli Anabati, a chius'occhi, per non aver compresa l'arte dell'argutezza [. . .] » (*Cannocchiale*, p. 635).

7. Intorno alla concezione di cui questo testo è depositario, cfr. E. Raimondi, « Ingegno e metafora nella poetica del Tesauro », in *Letteratura barocca*, cit., pp. 1–33; G. Conte, *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento* (Milano: Mursia, 1972); D. Della Terza, « Le metafore del Tesauro », in *Simbolo, metafora, allegoria*, Atti del IV Convegno italo-tedesco (Bressanone, 1976) (Padova: Liviana, 1980), pp. 177–89; M. Zanardi, « La metafora e la sua dinamica di significazione nel *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro », in *Giornale storico della letteratura italiana*, XCVII (1980), pp. 321–68; E. Donato, « Tesauro's *Cannocchiale aristotelico* », in *Stanford Italian Review*, V (1985), pp. 101–14.

8. T. Tasso, « Il Conte overo de l'imprese », in *Dialoghi*, a c. di E. Raimondi (Firenze: Sansoni, 1958), vol. II, tomo II, p. 1037. L'operetta tassiana si apre con accenti di viva curiosità per queste « lettere sacre e sacre sculture degli Egizî, che da' Greci furon dette *ieroglifica* o *ierogrammata* » (*ivi*, p. 1034); in proposito, si vedano A.M. Rigoni, « Un dialogo del Tasso: dalla parola al geroglifico », in *Lettere italiane*, XXIV (1972), pp. 30–44, e B. Basile, « Tasso egittologo. Geroglifici, obelischi e faraoni ne *Il Conte overo de le imprese* », in *Filologia e critica*, I, (1979), pp. 21–72 (poi, con il titolo « La ricerca di Iside », in *Poëta melancholicus. Tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso* [Pisa: Pacini, 1984], pp. 259–323). L'interesse per tali testimonianze era peraltro condiviso dai contemporanei, sulla scia della fortuna degli *Hieroglyphica* del Valeriano, éditi nel 1556. Al riguardo, cfr. E.H. Gombrich, « *Icones Symbolicae*. The Visual Image in Neo-Platonic Thought », in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI (1948), pp. 163–92; L. Dieckmann, *Hieroglyphics. The History of a Literary Simbol* (St. Louis: Washington University Press, 1970); G. Savarese, *Introduzione* a G. Savarese – A. Gareffi, *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, cit., pp. 15–23.

9. S. Bargagli, *Delle Imprese* (Venezia: De Franceschi, 1594), p. 14 (la citazione è tratta da G. Innocenti, *L'immagine significante*, cit., p. 91). L'apprezzamento per le tesi del letterato senese ricorre più volte nella trattazione del Tesauro; valga, tra tutti, il giudizio siglato nell'inciso: « [. . .] fra gli autori ch'io ho letti, fino al Bargagli (dopo il quale [. . .], avendo meco formata la mia idea di questa materia, più non ho voluto leggerne altri), ho io ritrovato [. . .] che si dia l'arte delle imprese » (*Cannocchiale*, p. 634).

10. S. Bargagli, *Delle Imprese*, cit., p. 14.

11. Si veda, in proposito, E. Raimondi, « Ingegno e metafora nella poetica del Tesauro », in *Letteratura barocca*, cit., pp. 1–33.

Il Campiello: un momento felice

Rappresentato a Venezia per la fine del carnevale del 1756, *Il Campiello* si situa in quelli che sono stati definiti gli « anni difficili » del Goldoni al teatro San Luca; anni segnati da problemi pratici, da momenti di crisi ideologica e da effettivi fallimenti, ma anche da coraggiose innovazioni e da una multiforme, anche se non sempre felice, sperimentazione tecnica e tematica (*Cfr.* Fido 1977, 122). E' in questo periodo che alla fiduciosa accoglienza dell'ideale borghese si sostituisce un progressivo distacco che culminerà nella rappresentazione disillusa ed inquietante dei *Rusteghi* (1760). Un Goldoni più accorto e più ironico sarà allora in grado di circoscrivere le virtù, ma anche gli eccessi e le aberrazioni del codice morale borghese. Il *Campiello* costituisce invece una diversa soluzione, per quanto temporanea e precaria, ai dubbi goldoniani sull'edificio etico da lui stesso costruito. La commedia, infatti, ripropone proprio l'ideale borghese reso non solo meno aggressivo dalla sua umoristica riduzione ai livelli socio-economici delle classi meno elevate, ma anche smussato dalla moralità pratica e dalla filosofia spicciola del popolo, e soprattutto allontanato dalla impellente necessità di una rivalutazione critica con la creazione di un ambiente bloccato in un momento felice. *Il Campiello* non diventa per questo un'utopia populistica quanto piuttosto un'alternativa alla crisi borghese, intesa non tanto come realtà storicamente attuabile, ma piuttosto come sublimazione artistica di un istante di precario equilibrio, il punto più maturo di un universo entropico che si avvia, come il

carnevale che sta finendo, alla sua dissoluzione[1]. E' un momento insieme ideologico, linguistico e tecnico che Goldoni affronta non senza remore e titubanze e che, se si risolve per il meglio nel processo creativo, rivela indirettamente qualche ambiguità nell'ambito della discussione teorico-estetica dell'autore.

Insieme ai *Pettegolezzi delle donne* (1751), alle *Massere* (1754) e alle *Baruffe Chiozzotte* (1762) il *Campiello* è « une de ces Pièces que les Romains appelloient *Tabernariae*, et que nous dirions *Populaires* ou *Poissardes* » (Goldoni 1955, 1, 388). In più di un'occasione Goldoni sentì la necessità di collegare le sue commedie popolari alla tradizione latina e francese, sebbene le effettive relazioni siano piuttosto vaghe[2]. Delle *Tabernariae* vere e proprie, infatti, restano solo i pochi frammenti di Nevio e qualche indiretta testimonianza che attesta a produzioni di effimero successo, rappresentanti personaggi popolari in maniera artificiale e tutta letteraria (Paratore 1961, 28). In ambito francese, la tradizione del genere *Poissard* si trasferì dal campo dell'invettiva politica a quello della commedia proprio all'epoca di Goldoni, grazie alle opere di Caylus e Vadé. Il linguaggio *Poissard* diventò motivo di ricerca e manipolazione letteraria, nonostante l'ideologia estetica dei rappresentanti del genere si ponesse, proprio come quella di Goldoni, nel senso di una realistica ricerca documentaria: « on reconte que Caylus, vétu de drap brun, chaussé de bas roulés et de gros souliers, fréquentait, pour se reinsegner les guinguettes et les bals publics » (Brunot 1932, 1214). Così si dice facesse anche Vadé al cui editore Goldoni si riferisce nella prefazione alle *Baruffe Chiozzotte* riportandone alcuni commenti:

> Il peint la nature, basse, si l'on veut, mais très agréable à voir, parcequ'elle est rendue dans les ouvrages de notre Auteur avec les traits et les coloris agréables, qui la font d'abord reconnoître (Goldoni, 8, 129).

Difficile sarebbe trovare delle analogie tra le opere di Vadé, peraltro popolarissimo al suo tempo, e quelle di Goldoni; quello che è più interessante è che, sul piano puramente teorico, venga da entrambi elaborato un progetto di realismo ritagliato, se non sul principio inclusivistico del naturalismo ottocentesco, almeno sulla cauta rivendicazione di un allargamento degli orizzonti narrativi dello scrittore, peraltro sempre raccolti nell'ambito di un piacevole buon gusto:

> diranno forse taluni, che gli Autori Comici devono bensì imitar la natura; ma la bella natura, e non la bassa e difettosa. Io dico all'incontro, che tutto è suscettibile di commedia, fuorché i difetti che rattristano, ed i vizi che offendono (Goldoni, 8, 128).

Se è inutile commentare sull'utopia della perfetta adesione al reale, o per usare le parole stesse di Goldoni sulla « esatta imitazione della natura » (8, 128), vale la pena di sottolineare che i suoi precetti di realismo *ante litteram* se non altro servirono ad allargare l'area concessa ai suoi progetti creativi, fino ad includere tutte le classi sociali. Tuttavia, nei riguardi delle commedie popolari, Goldoni sentì la necessità di ricorrere ad un più ingombrante apparato di giustificazioni. A parte i ripetuti collegamenti con la tradizione latina e francese, e il richiamo al precetto estetico della totale adesione al reale, Goldoni si appoggiò a motivazioni di sapore filantropico-paternalistico, a favore dei popolani che assistevano alle sue commedie:

> ma tutti i caratteri non erano adattati alla loro intelligenza: ed era ben giusto, che per piacere a quest'ordine di persone, che pagano come i Nobili e come i Ricchi, facessi delle Commedie, nelle quali riconoscessero i loro difetti, e, mi sia permesso di dirlo, le lor virtù (Goldoni, 8, 130).

E se ciò non bastasse, altrove Goldoni riuscì (ma si noti l'ironia dell'ultimo verso) a pubblicizzare il *Campiello* anche presso una *audience* altolocata:

> E sentir criticar zente ordenarie
> Gode la nobiltà, più che sentir
> Certe cossete al so piaser contrarie
> (Goldoni, 8, 616)[3].

Se è giustificato, non senza esitazioni, prima in sede estetica e poi in sede per così dire sociale, cioè sia presso il popolo che presso i nobili, *Il Campiello* sembra escludere proprio la borghesia, espulsa dallo spazio scenico e non nominata tra i suoi destinatari. In realtà, al di là della macchietta folkloristica e della gustosa scenetta di costume, è proprio il codice borghese ad essere trasposto, non senza significative variazioni di intensità, nell'universo del campiello[4]. Sono queste variazioni, allora, che registrano il grado di distacco critico dei Goldoni nei confronti dei

valori borghesi e soprattutto delle loro aberrazioni. La commedia è focalizzata sullo spazio del campiello come punto di convergenza degli amori, delle gelosie, delle liti e dei giochi dei suoi abitanti, stabili o temporanei[5]. Ed è proprio sul doppio segno del gioco e del carnevale che si apre la commedia con le parole di Zorzetto:

> Putte, chi mette al lotto?
> Xe qua la Venturina.
> Son vegnù de mattina.
> Semo d'inverno, fora de stagion;
> Ma za de carneval tutto par bon (I, 1).

Il carnevale è pretesto per il gioco, che introduce uno scorcio d'estate nel grigio dell'inverno e che fa scendere gli abitanti del campiello dalle case alla piazzetta sottostante[6]. La Venturina, insieme alla Semola (II, 4) è riduzione del gioco d'azzardo, dei suoi profitti, ma anche dei suoi pericoli. Nel campiello, dopotutto, si rischia solo qualche « bezzo » e la vincita è costituita da un pezzo di maiolica di poco prezzo. Se vengono così esorcizzati gli eccessi della passione del gioco, rimangono, più pure ed ingenue, la speranze, l'eccitazione e anche le delusioni di chi sfida la fortuna: « anca mi voi rischiar el mio bezzetto » dice Donna Pasqua (I, 1), e le parole di Zorzetto che marcano il crescendo della tensione del gioco (« Su per una. / Sie bezzi amanca »; « Su per tre. / Quattro bezzi amanca » I, 1) si fondono, con intensità in aumento, alle speranze (« Se gh'avesse fortuna! » « Se vadagnasse almanco! » I, 1), alle incertezze (« Xelo un numero bon? » « El zé bazzo, fia mia » I, 1) alle delusioni delle partecipanti (« Avè ben cavà mal. » I, 1) e alla gioia della vincitrice, Gasparina: « Azpetté. / Zta mattina ve zbanco » (I, 1). Ridotto il rischio, così come il guadagno, è sulla pura nozione di fortuna che si fonda la felicità della vincitrice e l'invidia delle amiche, mentre Zorzetto, l'unico ad aver tratto un qualche profitto riduce, con effetto ingenuamente comico, il bilancio economico che più seri « zogadori » goldoniani non mancano mai di fare: « sti sie bezzetti / Voggio andarli a investir in tre zaletti » (I, 1)[7].

All'interno della riduzione che si viene così operando, le donne del campiello esprimono i loro valori sociali ed umani. È una vita, come quella dei buoni mercanti goldoniani[8], fondata sull'onesto lavoro,

meglio rappresentato nel testo da Gnese che, anche nei giorni festivi, si ingegna a far fiorellini « da topè »:

Pasqua: la xe sentada
che la laora; oh no ghe xe pericolo
Che in ozio la se veda in ste zornae (II, 1).

Sull'acquisizione della proprietà e sull'aspirazione alla mercatura, sul progetto di ascesa sociale grazie alle proprie capacità, al risparmio e al senso degli affari si basa anche la mentalità di Anzoletto:

Se aspetterè che metta
Suso una botteghetta,
Come presto a far me proverò
Subito vostra fia sposerò (III, 1).

Con la significativa eccezione di Gasparina, nel campiello l'affermazione della propria individualità non si fonda sui privilegi di nascita, ma piuttosto sul mestiere, che diventa il punto di riferimento su cui vengono valutati, sempre nell'ambito della riduzione di cui si è parlato, il successo, l'abilità e il valore del personaggio:

Pasqua: Mio mario, poveretto,
El giera un zavatter
Ma sempre in sto mistier
El s'ha fatto stimar
No ghe giera un par soo par tacconar (I, 1).

E, naturalmente, nel campiello non manca nemmeno l'umoristica e ingenua ostentazione delle proprie possibilità finanziarie, riflesso di una società che vede nel possesso del denaro la « prova tangibile del successo » (Fido 1977, 11):

Gnese: Dei bezzi
Ghe n'avemo anca nu (I, 1).

Gasparina: Mi ziora, gh'ho do bezzi (I, 1).

Le donne del campiello si fanno portavoci del senso dell'unità familiare, fondato sul matrimonio, che dipende dalla pazienza, dalla comprensione e dal buon senso delle donne, come ricorda Catte: « Certo

che sti marii/I xe i gran desgraziai/El pan de casa no ghe basta mai» (I, 2). Ed è infatti sul matrimonio, o meglio sui matrimoni, quello tra Zorzetto e Gnese, tra Anzoletto e Lucietta, tra Gasparina e il Cavaliere per non menzionare i matrimoni auspicati di Catte e di Pasqua, dopo che saranno riuscite a sistemare le due figlie, che si incentra la commedia. Nel campiello le nozze sono il risultato di un'elezione affettiva:

Gnese: Ste putta ve vol ben, vu vegnì qua
Sè anca vu innamorà (III, 1).

Mentre sono portate a modello l'onestà e la virtù delle ragazze («Mi ve dago una fia ben arlevada,/Che la podè menar in t'un'armada» ricorda Catte a Anzoletto III, 1), vengono anche discussi i fattori economici, come la dote:

Catte: Ghe darò do vestine e tre carpette
Una vesta, uno zendà che xè bonetto,
Tutto el so bisognetto;
E po, come xe stadi i nostri pati,
Ve darò a la man diese ducati (III, 1).

Il carnevale, perciò, per il popolo del campiello, non è un momento di assoluta spensieratezza e di eversiva libertà, di rovesciamento ludico delle norme correnti e di inversione dei ruoli sociali ma diventa, al massimo, riduzione della serietà del quotidiano e rimane, come qualsiasi giorno feriale, momento in cui vengono progettati e stilati contratti e pianificato l'avvenire[9]. Le norme di comportamento non si rilassano perché è carnevale, ma valgono qui come in tutte le altre occasioni della vita quotidiana. «Il dispositivo scenico della commedia» osserva Jacques Joly, è «immagine di una società rigorosamente governata da tabù sociali» (1974, 125). La buffa, ma assiomatica espressione di popolare onestà di Gasparina ne è un significativo esempio:

Una puta fanziulla
Deve, ancor non veduta,
Aricordarzi che è fanciulla e puta (II, 11).

Le giovani non devono uscire di casa e possono affacciarsi solo con moderazione ai balconi, anche se lungo tutta la commedia l'eccesso normativo a cui sembrano proni i personaggi maschili come Fabrizio

ed Anzoletto stesso, viene mediato dal buon senso delle donne. Le parole di Gasparina dopo essere stata richiamata in casa dallo zio ne sono un esempio:

> Bizognerà che vaga;
> Qua nol vol che ghe staga.
> Come vorlo che fazza a maridarme?
> Dazzeno che zon ztuffa.
> E ze ghe tendo a lu, farò la muffa (I, 4).

Al di là del *cliché* che rappresentano con la loro comicità gestuale che rasenta la caricatura, le due vecchie, Donna Catte Panchiana e Donna Pasqua Polegana, sono per buona parte della commedia le depositarie del codice morale del campiello, del sistema di regole di comportamento da imporre ai giovani, nonché le registe dei due matrimoni[10]. Donna Catte non ha mezzi termini in proposito con Anzoletto: « mi ve la digo schietta./Qua no vegnì se no sposè Lucietta » (II, 11). E'innegabile che la commedia si svolge in un crescendo ben scandito di festosità, ma questa ascesa è direttamente proporzionale alla realizzazione dei vari progetti matrimoniali. Il codice di cui Donna Catte e Donna Pasqua sono portavoci è attivo fino in fondo: non è insomma il carnevale ad interferire con le istanze morali quotidiane, fino a rovesciarle o ad annullarle, ma sono le regole che, per attuarsi, si servono delle situazioni determinate dalla festa.

Il cavaliere, allora, rappresenta lo spirito carnevalesco per eccellenza. Aspirante seduttore egli sfida non solo le norme morali del campiello, progettando facili e molteplici conquiste (« Questa non fa per me, troppo eroina » I, 12) ma anche quelle dei sani principi economici (« E'vero./Son tre anni che giro per il mondo,/Ed è la borsa mia ridotta al fondo » IV, 3). Armato di facile edonismo (« mi piace l'allegria,/ Godo la compagnia » II, 10) vive alla giornata mentre scialacqua, non senza un'ombra di tristezza, il poco denaro che gli è rimasto. Invece di manipolare a suo vantaggio le abitanti del campiello, però, il cavaliere viene spremuto senza mezzi termini dalle due vecchie per organizzare e pagare la festa di matrimonio di Anzoletto e Lucietta e non gli vengono nemmeno risparmiate le burle (« Co sto gotto de vin, ch'è dolce e bon,/Fazzo un prindese al più minchion » IV, 4). Come il tempo del carnevale, allora, il cavaliere procura una parentesi di

divertimento per poi venir messo da parte al ritorno della serietà del quotidiano (« Fenio sto carneval, / No lo vedemo piú » commenta filosoficamente Donna Catte III, 8). La baldoria e la festa sono insomma momenti eccezionali, legati alla doppia occasione del carnevale e del matrimonio, come Anzoletto stesso vuole sottolineare:

> Andemo pur ancuo, femo a la granda;
> Ma no voi più compari, né locanda (III, 11).

Al lato completamente opposto del carnevale, rappresentato dal cavaliere giramondo, si colloca Fabrizio, figura dell'intellettuale staccato dalla vita pratica e reale del campiello. Sempre accompagnato dai libri, Fabrizio applica alla lettera le norme morali senza adattarle alle circostanze concrete. Rustego *ante litteram*, si rivolge a Gasparina quasi esclusivamente attraverso una maniacale iterazione di ordini concisi: « Subito in casa » (III, 11), « Io non voglio che voi venghiate in strada » (IV, 5), « Andate via di qua: / Entrate in quella casa, / E non uscite più » (IV, 5), « subito andate via di quel poggiuolo » (V, 2). Nel momento in cui il cavaliere si mette sotto la protezione di Fabrizio, sposando Gasparina ed accettando la tutela dello zio, la parentesi di giocosa irresponsabilità da lui rappresentata si chiude nel segno di una ritrovata, anche se sofferta « regolarità »: « Se il vostro amor mi regge e mi consiglia, / Viverò come un figlio di famiglia » (V, 3). Se il cavaliere, personificazione dello spirito del carnevale, è usato e poi espulso dal campiello (« Or che ciascuno è sazio, / Non mi han detto memmeno: vi ringrazio » IV, 8), tra il campiello e Fabrizio, espressione dell'astratto eccesso normativo, non c'è alcuna comunicazione possible:

> Fabrizio: O state zitte, o mi farò stimar.
> Orsola: Volemo star qua, volemo zigar.
> Volemo star qua, volemo zigar.
> Fabrizio: Voi non mi conoscete.
> So io quel che farò.
> Tutti: Oh oh oh oh.
> Fabrizio: A un uomo d'onor così si fa?
> Tutti: Ah ah ah (III, 7).

A differenza del cavaliere e di Fabrizio, Gasparina è personaggio ibrido, per metà appartenente e per metà estranea all'universo del cam-

piello. Se, con le amiche, pone il matrimonio alla base delle sue aspirazioni, Gasparina antepone i privilegi di nascita a quelli economici:

> Mio zior pare
> Giera un forezto, el giera un galantomo;
> E credo che el zia nato zentilomo (I, 1).

Contrapposta a Gnese, al lavoro preferisce il divertimento:

> Ancuo zè una zornada cuzzì bella,
> Che proprio me vien voggia
> D'andarme a devertir (I, 3);

he velleità di ascesa sociale (« Me zento un no zo che de nobiltà » IV, 5) e pretese pseudo-intellettualistiche (« . . . me piaze ztudiar, e ze vien fora/Zotto el Reloggio qualche bella iztoria,/Zubito in verità la zo a memoria » IV, 2), ma è personaggio grottesco, bloccato, come il suo linguaggio in una terra di nessuno che la rende, forse, la figura più comicamente tragica della commedia.

Se all'universo del campiello non possono evidentemente appartenere né il cavaliere, con le sue seduzioni, il suo denaro ostentato e il suo facile edonismo, né Fabrizio con il suo astratto codice morale, Gasparina, donna del campiello aspirante alla vita dei palazzi, è il più palese sacrificio all'armonia della commedia. Il perfetto equilibrio raggiunto è dato a scapito dell'esclusione e della chiusura e, sin dall'inizio, è iperdeterminata la natura fugace e la prossima dissoluzione di questa gaia parentesi. E' il cavaliere che con intensità crescente ricorda che il carnevale, questo momento magico del campiello, sta per concludersi[11]. Finito il carnevale, se ne vanno il cavaliere, con le sua possibilità di festa e Gasparina, con i suoi sogni ad occhi aperti. Resta, allora, al di là del sipario ormai chiuso, la realtà quotidiana con le sue ristrettezze che il carnevale era riuscito ad esorcizzare, se non a nascondere del tutto.

Cristina della Coletta
Department of Italian
U.C.L.A.

Notes:

1. Non riesco a considerare, come fa Jacques Joly prendendo a prestito una definizione di Jürgen Habermas, il *Campiello* come espressione di una « de ces formes de communauté en grande famille . . . qui se perpétuèrent dans le peuple, en particulier à la campagne, bien au délà du XVIIIe siècle, et peuvent etre considérées comme pré-bourgeoises en ce sens qu'on n'y fait pas la distinction entre le « public » et le « privé » » (Joly 1978, 184). L'affermazione che la commedia sia « il quadro di un ordine sociale naturale, basato sulla solidarietà dei suoi membri e al di qua della ricerca individuale della fortuna e della lotta di classe » (Joly 1974, 128) può essere contestata, per esempio, proprio attraverso la pratica filosofia di Catte: « Gh'oi da scoar mi sola?/Lasso che tutti pensa a casa soa;/E no voi par nissun fruar la scoa » (II, 1).

2. Oltre che nei *Mémories,* Goldoni cita le *Tabernariae* e le *Poissardes* nella prefazione alle *Baruffe Chiozzotte,* riferendosi anche al *Campiello* (Goldoni, 8, 129). Nella poesia « Per la vestizione di sua eccellenza la signora Chiara Vendramin nel Monistero di S. Zaccaria » si leggono questi versi proprio a proposito del *Campiello:* « Per altro, un tempo, a la nazion romana/Ste tal comedie, dete Tabernarie/Dava sodifazion più che mezana » (Goldoni, 13, 616).

3. Nella poesia, che vuole consigliare le commedie più adatte a una giovane in procinto di prendere i voti, Goldoni considera « non tropo belo » l'argomento del *Campiello,* consigliando gli eventuali spettatori di « non farghene gran caso », dal momento che i nomi stessi dei personaggi (Catte Panchiana e Pasqua Polegana) la fanno sembrare una commedia « da tirarghe i pomi » (Goldoni, 13, 616). Questo atteggiamento che mira a sottovalutare il valore della commedia, è pure sintomatico di un certo disagio, ambiguamente misto a soddisfazione, di Goldoni nei riguardi del *Campiello.*

4. Questo è tanto più significativo in quanto, come osserva Mario Baratto, il progetto del Goldoni è di appoggiarsi ad « un pubblico particolare all'interno del più vasto pubblico che affolla i teatri di Venezia » cioè al pubblico borghese « al quale egli chiede consenso e appoggio per la sua opera riformatrice » (Baratto 1985, 39).

5. Il gioco scenico tra il « basso » (il livello del « campiello ») e l'« alto » (quello delle terrazze e delle altane), ossia tra uno spazio orizzontale e uno spazio verticale, è stato efficacemente studiato da Jacques Joly (1978, 180 e segg.).

6. Sull'elaborazione, da parte di Goldoni, di personaggi popolari si sofferma soprattutto Manlio Dazzi (1957, 171–191).

7. Si veda, per contrasto, il discorso di Ferdinando nelle *Avventure della villeggiatura:* « A minchiate, vincita, lire diciotto. A primiera, vincita, lire sessantadue. Al trentuno, vincita, lire novantasei » (I, 4).

8. Sulla figura del mercante nel teatro goldoniano, si veda soprattutto la discussione di Mario Baratto in *Tre studi sul teatro* (1964).

9. Sull'uso del Carnevale da parte di Goldoni si è soffermata Franca Angelini dimostrando come Goldoni manipoli ed infine esorcizzi la nozione del carnevale quale momento di radicale e temporanea eversione dei ruoli sociali, quale luogo di rovesciamento ludico dell'esistere quotidiano (1982, 72–73).

10. Nel tentativo di rileggere *Il Campiello* e le altre commedie popolari di Goldoni come resa di « una realtà negativa », in cui « se il ceto nobiliare è in crisi gli altri ceti non presentano modelli alternativi di comportamento », Guido Nicastro addirittura interpreta le deformazioni fisiche delle due vecchie (una è sorda e l'altra è sdentata) come forma di caricatura espressionistica e grottesca, segno che « l'atteggiamento dello scrittore di fronte al mondo popolare non è per nulla bonario e rassicurante » (1961, 145). Preferirei vedere, un po' meno pessimisticamente, nella presentazione di Catte e di Pasqua un espediente comico di collaudato effetto e di sicura riuscita.

11. Si osservi, per esempio, l'accorata richiesta del cavaliere a Fabrizio: « La cena è preparata;/L'ho ordinata e pagata. Lasciatemi godere,/Per cortesia, quest'ultimo piacere » (V, 18).

Opere Citate:

Angelini, Franca. 1982. « Le strutture del carnevale in Goldoni ». *L'intrepretazione goldoniana. Critica e messinscena.* A cura di Nino Borsellino. Roma: Officina Edizioni.

Baratto, Mario. 1964. *Tre studi sul teatro.* Vicenza: Neri Pozza.

Baratto, Mario. 1985. *La letteratura teatrale del Settecento in Italia.* Vicenza: Neri Pozza.

Brunot, Ferdinand. 1932. *Histoire de la langue française.* Vol. VI. Paris: Armand Colin.

Dazzi, Manlio. 1957. *Carlo Goldoni e la sua poetica sociale.* Torino: Einaudi.

Fido, Franco. 1977. *Guida a Goldoni.* Torino: Einaudi.

Goldoni, Carlo. 1955. *Tutte le opere di Carlo Goldoni.* Milano: Mondadori.

Joly, Jacques. 1974. « Il luogo scenico del 'campiello' nelle commedie del Goldoni ». *Problemi.* 40: 116–141.

Joly, Jacques. 1978. *Le Desir et l'Utopie.* Clermont–Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines.

Nicastro, Guido. 1961. *Goldoni riformatore.* Catania: Facoltà di Lettere e Filosofia.

Paratore, Ettore. 1961. *Storia della lingua latina.* Firenze: Sansoni.

The *Battle Of Volturno:* A Reflection Of Macchiaioli Disillusionment With Italian Unification

Giovanni Fattori's painting, the *Battle of Volturno,* depicted the battle at Porta Capua on October 1, 1860. It recalled the heroic ideals of those political leaders, soldiers, scholars and artists who fought for Italy's independence from foreign domination, and who desired to create a united Italy under Italian leadership. The *Battle of Volturno* was a complex interweaving of characters and events. It brought together the threads of two distinct periods in Italian history: the early years of the Risorgimento (1850–1860) and the years after unification (1890–1910). The painting fused the hopes and disappointments of both its painter, Fattori, and its patron – protagonist, Gustavo Uzielli, who is featured in the foreground. Beyond the images on the canvas, the *Battle of Volturno* was a symbol of the disillusionment of those who had hoped for not only a united Italy, but an Italy which would have been lead by enlightened, moral, and high minded officials whose goals were the betterment of Italian life.

The significance of the *Battle of Volturno* does not lie in the period of the subject matter, 1860, but in the period of the painting's execution, 1891. Fattori's choice of Garibaldi's much heralded campaign through southern Italy reflected his strong desire to emotionally and pictorially look back to a period thirty years earlier which had been filled with hope and optimism. His desire to recreate the events of 1860 was tied to the goals of the Macchiaioli, a group of painters who emerged from the cultural and political environment of Florence in the middle

of the nineteenth century. Their name reflected their liberal attitudes, as the word *macchia* had several definitions, all of which pointed to a more progressive attitude in both their painting style and their political beliefs. The word *macchia* meant "spot" or "sketch" and connoted the preservation in painting of the quick sketch frequently made outdoors in daylight hours.[1] *Macchia* was also the term used to define the dense underbrush associated with Maremma, the coastal agricultural region of Tuscany, and a popular hideaway for bandits and other members of the lower classes.

The Florentine political situation under Grand Duke Leopold II (deposed in 1859), while authoritarian, permitted the cultivation of patriotic ideals and the vocalization of national culture and sentiment, both by artists and prominent scholars. Men such as Giovan Pietro Vieusseux (1779–1863), who founded the journals *Antologia* and *Archivo Storico Italiano,* and Massimo D'Azeglio (1798–1866), whose writings and paintings were geographically site-specific, helped to create an interest in Tuscan landscape, history and culture. Foremost among Tuscan objectives was a desire to elevate Italy to the status of nations such as England, France and Germany. The Macchiaioli painters found landscape to be the vehicle which transmitted their nationalistic spirit. Landscape enabled them to capture all aspects of modern Italian life. While the Macchiaioli painted the beauty and realism of their natural environment, they also depicted scenes of a country torn by the stresses of war, imperialism and the ravages of extreme social stratification.

Fattori was a product of this Tuscan environment. His early attempts in the *macchia* style reflected not only his interest in landscape, but also his reaction to the appearance of French troops in Florence in 1859. These scenes depicted the boredom and the absurdity of the French presence on the Cascine of Florence. It was primarily the military theme which enabled Fattori to explore the realistic avenues afforded by the *macchia* technique.

Fattori was completely absorbed in the military events of 1859–61. Along with his drawings for the painting *The Battle of Magenta*, Fattori began sketches for the painting *Garibaldi a Palermo* (1860–1862). Garibaldi and his *mille* had become the symbol of the quest for human rights to all desiring national independence. His taking of Palermo on May 31, 1860, against tremendous odds, was a battle which excited the

imaginations of people everywhere. Following Palermo, the campaign through the region of Campania to defeat the Bourbon forces and gain control of Naples was one of the last obstacles in the climactic chain of events which lead to the unification of Italy (with the exception of Rome and Venice) in 1860.

Fattori painted military themes throughout his career. Unlike most of the Macchiaioli, whose production of military subjects ended with unification, Fattori found a profitable market for this type of work and proceeded to paint his military scenes. While Fattori developed a rather predictable format for his views of soldiers on horseback or military men on maneuvers, he maintained a faithful and constant view of reality in most of his paintings. His work displayed a candid perception of military life and did not glorify warfare.

The *Battle of Volturno* is a departure from the tradition of Fattori's later works of the 1880s and 1890s. These paintings tended toward rather benign generalities about warfare and lacked the specificity found in his earlier works. The *Battle of Volturno* is one of two major battles painted by Fattori in the 1890s (the other being the battle of Cassala). In this painting he returned to the theme of the heroic *Risorgimento* battles such as the battles at Magenta, 1859; Montebello, 1862; Palermo, 1860; San Martino, 1860; and Bezzecca, 1866. The painting is a salute to the Risorgimento ideals of nationalism, democracy and the language of the *macchia*.

Gustavo Uzielli's first-hand account of the battle, afforded the most complete understanding of the painting. Uzielli's role in Risorgimento activities was a pivotal one, both as an influential member of the Macchiaioli circle and as a friend and patron to several of the Macchiaioli painters. His presence at the Caffè Michelangelo (a popular Florentine café frequented by many members of the Macchiaioli) was recorded by Telemaco Signorini in his *Caricaturisti e Caricaturati*.

Uzielli, born in 1839 to a prominent Sephardic family, was one of a number of Jews who actively participated in the Macchiaioli movement. With doctorates in both geology and applied mathematics, Uzielli's interests paralleled the landscape studies of the Macchiaioli painters. Their common objectives and the mutuality of their scientific outlook resulted in frequent interaction. Uzielli, a founder and prominent member of the *Società Geografica* established in 1867, published

numerous articles in the society's journal. The organization supported all studies devoted to increasing the knowledge of Italian soil. Uzielli was twenty one years of age when he entered the *Cacciatori delle Alpi* during the campaign of 1859 as a Second Lieutenant. It was at Pisa where a battalion of *bersaglieri* was organized along with others from Padua to join Garibaldi's ranks in the south. Uzielli's account of both his march through southern Italy with Garibaldi and the battle at Porta Capua are historically reliable.

Uzielli's article of 1909, written shortly before his death, was a salute to those who fought with Garibaldi in southern Italy and at Volturno. Featured in the article was Giovanni Fattori's painting which Uzielli did not title the *Battle of Volturno*, but which he labeled *Riproduzione del quadro del Fattori, relativo agli episodi di Porta Capua*. Below the painting, in the legend, Uzielli carefully labeled the featured participants at Porta Capua: himself, Second Lieutenant Perucco and General Milbitz.

Uzielli's account of the group's travel from Livorno to Palermo was filled with excitement and pride. These nationalist sentiments were conveyed in the painting *Garibaldi at Palermo*, painted between 1860–1862 by Fattori, which was erroneously entitled *Garibaldi at Capua*. Uzielli carefully chronicled the route from Palermo to Naples in his article, "Dai ricordi di uno studente garibaldino." It was at Naples that Uzielli's division received their orders to depart for Santa Maria di Capua nearby the Volturno River (an area long noted for its importance agriculturally and geographically).

Uzielli's regiment was positioned to the right of Santa Maria, under the command of General Milbitz, nearby the Roman arch, on the major thoroughfare leading into Capua. On October 1, two areas of explosive fighting broke out in this area as the French attempted to break up Garibaldi's strong position.[2] Underneath the Porta Capua two cannons were positioned at either side of the arch. Uzielli, who had been placed at Cappuccini, a short distance away, was called by General Milbitz to aid in raising the morale of the soldiers. The conflagration became so great that many of the soldiers panicked and fled. Milbitz ordered Uzielli to continually reload the cannons, where he remained for the greater part of the day. Soon after, Second Lieutenant Perucco, startled by the sudden attack, arrived to stand by the cannons. The following

day, Uzielli was called to Milbitz and shown two letters of commendation written by General Milbitz and General Tommasi, praising him for his valiant service throughout a day of crisis.

Fattori probably knew photographic images of the Porta Capua, or visited the famous Roman ruins. He placed one of the cannons in front of what visually matches photographs of the Porta Capua. His rendering of the ruined conditions of the arches, and his depiction of the small arched recesses at the sides of each arch showed his careful attention to realistic details. In addition, Uzielli must have given Fattori an eyewitness account of the battle. This is not a symbolic battle, but a real event with a specific cast of characters. Fattori carefully placed Uzielli in the foreground at the cannon with Perucco nearby. Off to the side, General Milbitz's arm is raised upward in a symbolic gesture of inspirational leadership. The painting dignified and recorded a heroic moment while it captured the Risorgimento ideals and the essence of the *macchia* pictorial language.

Fattori's depiction of the *Battle of Volturno* was executed long after unification and several decades of political and social unrest within Italy. The annexation of Rome in 1870 completed the final phase of Italian unification. The dream of a united Italy which many had nurtured for so long became a reality, but not without a myriad of problems. Significant difficulties surfaced among the diverse provincial systems. Divergent attitudes resulted in a strong sense of regional pride, which negated the development and formation of a common national consciousness.

With the beginning of the 1870s Cavour's carefully built-up parliamentary majority had undergone much change. Inside the so-called right, there were varying opinions and personal rivalries. Mazzini had died in 1872, and his extreme republicans were no longer threat. Garibaldi had lent his name to the Socialist party, but left Italy in 1870 to fight for the French, and made only rare appearances in the arena of politics. This eclipse of the conservative right resulted in a series of unstable ministries throughout the 1880s, each of which was less liberal and enlightened than its predecessors.

Internationally, Italy was no longer protected by foreign states. Various war-scares resulted in a costly step up of war related activities which caused patriotism and nationalism to evolve into imperialism.

Instead of focusing on internal problems, Italy became involved to its detriment with the European system of alliances.

The period 1887–91 was marked by economic crisis and depression within Italy. Foreign competition to both industrialists and agriculturalists resulted in a collapse of prices during the 1880s. Francesco Crispi imposed governmental protection and heavy tariffs on imports to encourage greater Italian independence. The results of these actions were politically devastating to Italy and isolated her economically from selling silk and wine to France. Southern agriculture was extremely depressed, rebellion broke out and important banks collapsed. The peasants who formed the vast majority of the Italian population already suffered from extreme poverty, and their social condition worsened dramatically during these years of bad harvests and trade depression.

Telemaco Signorini, a prominent member of the Macchiaioli, documented this difficult post-unification period in his work *Caricaturisti e caricaturati al Caffè Michelangiolo,* published in 1893. Signorini's book is a clever, witty description of the customers who frequented the Caffè, many of whom were members of the Macchiaioli. Through a series of anecdotes, the text revealed the clients' reactions to the Risorgimento years—its goals, its disillusionment and its failures. Signorini expressed the group's inability to expedite their more liberal goals, many of which were tied to the concept of a united Italy.

Fattori was perhaps one of the most disillusioned of the Macchiaioli artists. Fattori's letters are filled with reflections of the fighting spirit of the Risorgimento years. His letters showed a yearning for the activities of the Macchiaioli which he perceived as having become historic.[3] In a letter to Diego Martelli, dated 1890, Fattori expressed his anger at the Belle Arti for the award of a military commission to another artist.[4] In this same letter, Fattori verbalized his frustration over the academy's sanction of the new modern art and his horror at having to tolerate this in order to maintain his professorship at the Accademia in Florence.[5] Fattori's disillusionment peaked with his observation that the political parties in power had absolutely no interest in social or humanitarian concerns.

It is Gustavo Uzielli who most succinctly phrased his disappointment over the results of Italian unification. Following the Battle of Volturno, he returned to Pisa where he continued his studies and disassociated

himself from the political confusion.[6] It is the concluding words of his article about his experiences with Garibaldi's regiment, written in 1909, that reflect the somber times which caused Uzielli and Fattori to wish for the heroic events and ideals of 1860:

> Talora, nei momenti di più grave sconforto per le sorti d'Italia, ripenso alle guerre dell' Indipendenza, ai valorosi che vi si distinsero, e allora mi appare, come se fossi ancora sulla strada fatale di Milazzo, Tito Zucconi, grondante di sangue e che dice: le palle non fanno male! e mi auguro che simili eroi sorgano numerosi nei futuri cimenti della Patria.[7]

Ellen Kaplan
Art History Department
U.C.L.A.

Notes:

1. It is enough to mention the definition of "macchia" in Filippo Baldinucci's *Vocabulario dell'arte del disegno,* Florence, 1681, p. 86, which well applies to the program of the Macchiaioli as discussed by Dario Durbè, "Painters of Italian Life" in the catalogue of the Los Angeles exhibition of 1986, pp. 21–22. See also N. Broude, *The Macchiaioli: Academicism and Modernism in Nineteenth-Century Italian Painting,* Ph.D. dissertation, Columbia University, 1967, p. 44.
2. Gustavo Uzielli, "Dai ricordi di uno studente garibaldino." *Il Risorgimento Italiano,* 1909, p. 940.
3. Lamberto Vitali, *Lettere dei Macchiaioli* (Turin: Giulio Einaudi, 1953), p. 67.
4. Vitali, *Lettere,* p. 68.
5. *Ibidem.*
6. Uzielli, *Ricordi,* p. 944.
7. *Ibidem.*

Bibliography:

Boime, Albert. "The Macchiaioli and the Risorgimento." *The Macchiaioli.* Los Angeles: University of California Press, 1985.
Dumas, Alexandre, ed. *The Memoirs of Garibaldi.* New York: Appleton and Company, 1931.
Garibaldi, Giuseppe. *Le Memorie di Garibaldi.* Bologna: L. Cappelli, 1932.

Goldscheider, L. *Leonardo da Vinci*. London: Phaidon Press, 1959.
Leonardo da Vinci. Translated and annotated by L. Phillip McMahon. *Treatise on Painting*. In two volumes. New Jersey: Princeton University Press, 1956.
Malesci, Giovanni. *Catalogazione illustrata della pittura a olio di Giovanni Fattori*. Novara: Istituto Geografico de Agostini, 1961.
Mosby, Dewey. *Military Painting in France 1830-1848*. Los Angeles: University of California Press, 1969.
Partiti Popolari Democratici. *Nel Cinquantenario della Battaglia del Volturno*. Naples: Melfi and Joele, 1911.
Signorini, Telemaco. *Caricaturisti e caricaturati al Caffè Michelangiolo*. Florence: Felice Le Monnier, 1952.
Trevelyan, G. M. *Garibaldi and the Making of Italy*. London: Longmans, Green and Company, 1948.
Uzielli, Gustavo, « Dai ricordi di uno studente garibaldino. » *Il Risorgimento Italiano* II (1909): 915-951.
Vitali, Lamberto. *Lettere dei Macchiaioli*. Turin: Giulio Einaudi, 1953.